El gótico y su legado en el terror

Una introducción a la estética de la oscuridad







Aurora Piñeiro





El gótico y su legado en el terror
Una introducción a la estética de la oscuridad
Aurora Piñeiro
Bonilla Artigas Editores
Colección
GEN POP

Aurora Piñeiro

El gótico y su legado en el terror

Una introducción a la estética de la oscuridad








Colección GenPop

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Dirección General de Asuntos
del Personal Académico

LC PN3435

Piñeiro Carballeda, Aurora. El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad / Aurora Piñeiro Carballeda.

México : Bonilla Artigas Editores : UNAM-FFYL, 2017.

ISBN: 978-607-8450-78-7

1. Novela gótica I. t.



Primera edición: febrero de 2017

Trabajo realizado con el apoyo del programa UNAM-DGAPA-PAPIME. Proyecto PAPIME PE400914 “Estudios críticos sobre géneros populares”.

D.R. © 2017, Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V.

Cerro Tres Marías número 354

Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200

Ciudad de México

editorial@libreriabonilla.com.mx

www.libreriabonilla.com.mx

D.R. © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México,

Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores

Diseño de portada: Teresita Rodríguez Love

ISBN: 978-607-8450-78-7

A menos que se indique lo contrario en la bibliografía o en el texto, las traducciones de los fragmentos en inglés estuvieron a cargo de Rodrigo Ponciano Ojeda y Estefanía Vázquez Chávez, quienes también participaron en el cuidado editorial.

Nota del editor: A lo largo del libro hay hipervínculos que nos llevan directamente a páginas web. Aquellos que al cierre de esta edición seguían en funcionamiento están marcadas en color azul y con el hipervínculo funcionando. Cuando el vínculo ya no está en línea, se deja con su dirección completa: <http://www.abc.def>, sin estar en azul.

Hecho en México

Contenido

Presentación

Los productos literarios, cinematográficos, televisivos, de narrativa gráfica, etc., de géneros populares —como el terror, la ciencia ficción, el romance, el criminal, el *western* y la fantasía— son ampliamente leídos, vistos, comentados, consumidos. Se puede afirmar, incluso, que están más presentes en la vida cotidiana de un mayor número de personas que los textos canónicos. Esto se debe, por lo menos parcialmente, a un asunto de accesibilidad a unos u otros. Y, desde el ámbito universitario, nos obliga a observarlos con diversos fines: intentar revelar qué nos atrae a ellos; descubrir sus mecánicas de funcionamiento; analizar cómo son capaces de solapar al tiempo que rebelarse ante patrones y estereotipos socioculturales; profundizar en cómo afectan a sus receptores; estudiar sus relaciones con los textos de alta cultura, habitualmente abordados en las universidades, y cómo los alimentan y se retroalimentan de ellos.

Estos objetivos no son los únicos, pero sí son parte de lo que da origen y sustento a esta colección de libros didácticos. Si bien el estudio formal y sistemático de los géneros populares en sus diversas manifestaciones no es nuevo, en español no ha tenido un desarrollo tan amplio. Así pues, con este proyecto buscamos aportar metodologías y análisis críticos sobre textos culturales de alcance masivo que tienen un funcionamiento particular pero no ajeno a los estudios literarios tradicionales. Consideramos que dichos textos son un campo fértil de disputa ideológica, de provocación de emociones, de entretenimiento, que, si bien parecerían estar vacíos de significado precisamente por su vasta difusión y su funcionamiento en general formulario, se convierten, una vez que se les lee con atención, en objetos cruciales para comprender, debatir y mejorar el mundo, la sociedad y la cultura en los que vivimos.

Noemí Novell


GEN
POP
Colección

Introducción: la estética del terror y sus ambiguos placeres

La literatura de terror es una de las manifestaciones literarias de los llamados "géneros populares", que pueden ser entendidos, en palabras de Isabel Santaulària (2008), como narrativas que se definen no sólo por su popularidad y cifras de ventas, sino también "por su aspiración de llegar a un gran número de lectores y, por lo tanto, intentar convertirse en *best-sellers* explotando convenciones narrativas de probado éxito" (Santaulària, 2008: 65). Así, se trata de textos que "reproducen unas convenciones y elementos iconográficos —a las que el crítico John G. Cawelti denomina fórmulas— que varían dependiendo del género" (Santaulària, 2008: 65) en cuestión. Dentro de la extensa familia de lo popular se encuentran, entre otros, la literatura detectivesca, la ciencia ficción, el *western*, la fantasía, la novela rosa y, por supuesto, la literatura de terror, que es objeto central de estudio en este volumen. Cada una de las aquí mencionadas ha generado, a lo largo de los siglos, un corpus rico y variado, así como estudios literarios de tipo teórico y crítico que incluyen esfuerzos taxonómicos sometidos a revisión y actualizaciones constantes.

En las líneas anteriores, al hacer énfasis en el interés de las literaturas populares por *reproducir* convenciones cuya eficacia ha sido probada y, por lo tanto, *satisfacer* cierto tipo de expectativas asociadas a un grupo lector amplio, parecería que se promueve una idea tanto de la cultura popular como de las literaturas que llevan el mismo adjetivo como entidades sociales y productos culturales pasivos, conservadores o poco críticos. Sin embargo, en este trabajo parto de la idea de que la cultura y la literatura populares, si bien pueden ser asociadas, en ciertos momentos, a la noción de lo complaciente y estar vinculadas a una lógica de lo comercial, como lo describe Chris Barker al definir la cultura popular como "constituida a través de la producción de significados populares situados en el momento de consumo" (2012: 55),[1] articulan también un espacio paradójico donde habitan lo pasivo o los efectos reflejo, junto con la capacidad de apropiación, diversas manifestaciones de lo contracultural (aquí entendido como antihegemónico), y la habilidad para generar nuevos significados y

formas de representación. En palabras tanto de Barker, como de Stuart Hall, "la cultura popular es un campo de consenso y resistencia en la lucha sobre los significados culturales. Es el sitio donde la hegemonía cultural se afianza o se cuestiona" (2012: 55).[2] En este volumen llevaremos a cabo un análisis de los rasgos distintivos de la literatura de terror, desde sus orígenes en la tradición del ciclo gótico temprano hasta sus manifestaciones transmediales en la cultura contemporánea, siempre con la conciencia de que se trata de una escritura que establece una relación de, al menos, doble vía con la idea de canon y con el contexto histórico en que dicha estética aparece; como una manifestación artística que se ha visto al mismo tiempo beneficiada y perjudicada por su clasificación, también intermitente, dentro de lo popular, y las relaciones complejas que ello ha implicado con respecto al concepto de alta cultura, entre otros. En más de una ocasión se hará referencia, también, a otros ámbitos de la cultura permeados por la estética gótica o las convenciones asociadas al terror, donde las asimilaciones de lo "oscuro" oscilan entre lo transgresor y lo banal, en un movimiento pendular constante que alimenta o anestesia, según el caso, la capacidad transgresora del terror.

La literatura de terror, muchas veces llamada literatura de horror o gótica, se caracteriza por ser un género popular que busca provocar en los lectores efectos relacionados con el miedo o, como su nombre lo indica, el terror, en grados diversos. En muchos ejemplos, los estremecimientos que la caracterizan alcanzan su consumación en el horror o lo repulsivo y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folklore de distintas tradiciones, esta escritura facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera. En otras ocasiones, la estética del terror prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de orden extraordinario, siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del

texto. De ahí que, aunque en muchas de las obras de terror del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval (o lo que una cierta época entendió por "medieval" y que caracterizó buena parte de la estética del horror más clásica) ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

Así, la influencia del pasado en el presente como una fuerza inescapable se convierte en uno de los temas centrales de las obras —en su mayoría narrativas, aunque no de manera exclusiva— góticas o de terror clásico de los siglos XVIII y XIX. Se trata aquí del período que le otorgó credenciales literarias a la estética del terror, bajo el nombre de literatura gótica, en la tradición escritural inglesa, aunque de manera casi simultánea esto haya ocurrido también en la literatura alemana del XVIII, o en literaturas de expresión anglófona de otras latitudes geográficas, como sería el caso de la irlandesa. En muchos de los textos que se asocian a los orígenes de la literatura de terror, mencionemos aquí, por ejemplo, *Frankenstein*, de Mary Shelley, el pasado es un tipo de *revenant* o reviniente, una sombra que retorna para ejercer su influjo perturbador sobre los espacios y los personajes que habitan el presente. Y la narrativa de terror del siglo XX no es una excepción: en ella encontramos múltiples ejemplos de la influencia del pasado, inmediato y personal o ancestral y colectivo, como un destino que modela la existencia presente y cotidiana, y que nos remite a formas de lo "primitivo" como especie o como comunidad vinculada por un contrato social que se ve, con frecuencia, amenazado. Ejemplos de lo anterior son, respectivamente, *El resplandor* (*The Shining*), de Stephen King, y novelas como *La casa en el confín de la tierra* (*The House on the Borderland*), de William Hope Hodgson o *La sombra sobre Innsmouth* (*The Shadow over Innsmouth*), de H. P. Lovecraft. Incluso en la narrativa contemporánea que comulga con los principios del posmodernismo y adopta una estética de terror o de clave gótica, el pasado y las incertidumbres asociadas a su estatus discursivo o la (im)posibilidad de tener acceso a eso que la cultura construye como "pasado" se convierten en fuente privilegiada del desconcierto y favorecen un juego de inestabilidades perceptuales, cognitivas o de otros órdenes, que enfatizan el desamparo de los personajes frente a lo complejo de una experiencia humana que, en definitiva, los

rebasa. Tal sería el caso de novelas como *Birchwood*, de John Banville.

Por asociación con esta presencia sofocante del pasado, en términos abstractos o encarnada en entidades específicas, palabras como claustrofobia, ansiedad o paranoia forman parte del vocabulario relacionado con la literatura de terror y con muchos otros lenguajes artísticos o manifestaciones culturales de tipos diversos que se nutren de dicha estética, al mismo tiempo que la modifican o desestabilizan sus presupuestos. Junto al léxico mencionado, habría que colocar otros vocablos que forman parte de la jerga crítica que ha acompañado al género desde sus inicios: conceptos como lo sublime, que Edmund Burke postuló como principio estético rector en el siglo XVIII; lo siniestro, que Sigmund Freud asoció a terrores infantiles que reaparecen y a la idea del "doble"; o lo abyecto, según las reflexiones de Julia Kristeva sobre lo inaceptable que tiene que ser distanciado. Cada uno de estos términos será analizado en diferentes momentos del presente trabajo, de acuerdo con las características de las obras o el contexto sociocultural donde surgieron.

Al dirigir la mirada hacia otros ámbitos artísticos, nos percatamos de que, por ejemplo, el género terror se encuentra asociado a los inicios mismos de la cinematografía. En algunos casos, se trata de historias concebidas para ser filmadas pero, en un número abrumador de ocasiones, el repertorio fílmico de las primeras décadas del XX está constituido por adaptaciones de obras literarias de terror que encontraron en este arte recursos que favorecían la construcción de espacios aislados y siniestros —una de las convenciones indispensables del género—, así como la posibilidad de confrontar a los espectadores con representaciones de lo pesadillesco, que la inmediatez física de la imagen proyectada sobre una pantalla volvía literalmente espeluznantes. El cine, no sometido a la linealidad de lo literario, aprovechó su condición de "arte de la mostración" para literalizar lo monstruoso, exhibirlo con un poderío que aún hoy se hace manifiesto en obras de distintos tonos e intenciones, tanto artísticas como de tipo comercial.

De entre las muchas obras fílmicas que podríamos utilizar para ejemplificar lo expresado en el párrafo anterior, elijo *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, como una primera referencia a la larga lista de las adaptaciones cinematográficas de *Drácula*, de Bram Stoker. Se trata de un

filme ambicioso donde recursos como el montaje en paralelo, el *fast-motion* o la utilización de película negativa, por mencionar algunas de sus innovaciones técnicas, se convirtieron en referencia para la historia de la cinematografía, del mismo modo que la figura del vampiro como encarnación de los horrores de la noche permanecería en el imaginario popular hasta nuestros días, tras la impresionante actuación de Max Schreck. Cintas como ésta demostraron el poder y la importancia del arte de la adaptación cinematográfica, razón por la que en este libro, cuando hablemos de manifestaciones del terror más allá del ámbito estricto de lo literario, privilegiaremos el diálogo con lo cinematográfico que, además, ha demostrado ser un medio de comunicación con inmenso alcance geográfico y social.

Lo anterior no será un impedimento para que, en más de una oportunidad, incluyamos referencias a las manifestaciones del terror en otros medios de comunicación de difusión masiva, como las series televisivas, donde los recursos asociados al horror se han vuelto una fuente de inspiración constante, incluso en productos audiovisuales que trastocan las intenciones originales del género y adoptan modos, por ejemplo el paródico o el cómico, que hacen cuestionable la pertenencia de dichos productos culturales a la estética que aquí estudiaremos, al mismo tiempo que nos llevan a reflexionar sobre las fronteras de una tradición en la que el tono dominante es el solemne, y la incomodidad moral y los efectos de lo estremecedor o abiertamente horroroso son considerados inherentes a su constitución.

Queden estas reflexiones iniciales establecidas, entonces, como punto de partida para la exploración de un género que, de manera paradójica, despierta tanto la fascinación como la repulsión en sus lectores y espectadores; una estética que brinda la posibilidad de incursionar en el mundo de la oscuridad, las experiencias límite y los temas tabú en condiciones de relativa seguridad, cobijados por la aparente protección que nos brindan la conciencia del acto de la lectura o la materialidad de la butaca, aunque los tentáculos de lo inexplicable siempre dejen una sensación viscosa sobre la epidermis de quien se atreve a experimentar sus ambiguos placeres.

Notas

---

1. “constituted through the production of popular meanings located at the moment of consumption.”
2. “popular culture is an arena of consent and resistance in the struggle over cultural meanings. It is the site where cultural hegemony is secured or challenged.”

I. De la literatura del gótico temprano al terror contemporáneo

El poder del navío intelectual era demasiado grande
para los estrechos mares por los que costeaba…
anhelaba zarpar en un viaje de descubrimiento…,
en otras palabras, Melmoth se unió a esos impostores,
o cosa peor, que le prometieron el conocimiento
del futuro, y poderes para influir en él, imponiéndole
una condición inconfesable.
Charles R. Maturin

Los orígenes del término “gótico” y las novelas del ciclo gótico temprano

El adjetivo “gótico” viene de “godo” (*Goth*), gentilicio con el cual se designa lo relativo a las tribus germánicas que invadieron el imperio romano entre los siglos III y V d. C., contribuyendo así a su colapso final. Los godos del lado oeste de Europa que conquistaron España fueron llamados visigodos; mientras que los del lado Este, quienes conquistaron Italia, se convirtieron en los ostrogodos. Como puede imaginarse, no eran del agrado de los romanos, para quienes todo aquel que no hablara latín era, ya de entrada, un bárbaro. De aquí que hasta la fecha la expresión “a Goth” se siga utilizando para referirse a una persona ignorante. Pero estos aguerridos personajes de los primeros siglos de nuestra era no tienen ninguna responsabilidad directa del uso que años más tarde se haría del término “gótico” en el terreno de la arquitectura y, posteriormente, en el de la literatura.

El calificativo “gótico” fue utilizado por primera vez en el campo de las artes por el tratadista florentino Giorgio Vasari, discípulo de Miguel Ángel, quien al publicar su obra sobre biografías de artistas toscanos, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550), la hizo preceder de varios textos donde, al referirse a los monumentos de la Edad Media que fueron construidos con un estilo iniciado en Alemania y que, según él, inventaron los godos, decidió llamarles de estilo gótico. Como buen renacentista, se

refirió a dicho estilo arquitectónico medieval como “confuso y desordenado, sin la proporción y medida combinadas en que consistía la perfección de los órdenes clásicos” (Vasari, 2011: 7). Como puede observarse, la cita anterior es más un resumen de uno de los postulados básicos del Renacimiento que una descripción objetiva del arte gótico, pero lo importante es que este texto se hizo famoso y el término gótico fue acuñado para designar una buena parte del arte medieval, a pesar de las imprecisiones histórica y geográfica que implica. Digo geográfica porque el estilo gótico fue una revolución técnica de las formas de las escuelas románicas regionales, una derivación de los procedimientos iniciados en Borgoña y difundidos por los monjes del Cister. Es decir, es en Francia en donde nace este estilo, durante el siglo XII, y no es hasta el siglo XIII que se extiende a Alemania, España o Inglaterra.[1] En cuanto a la imprecisión histórica, salta a la vista que los godos que se pasearon sobre territorio alemán en el siglo III no fueron quienes construyeron las catedrales del siglo XIII.

En el caso de la historia literaria, la adopción del término ocurre cuando, en 1764, Horace Walpole publica su novela *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*) en la editorial ubicada en su casa de Strawberry Hill, la cual había decorado en estilo gótico y que el mismo Walpole llamaba “un pequeño castillo gótico” (Walpole en Frank, 2003: 279).[2] El entonces excéntrico edificio marcaría las pautas para lo que en la época victoriana se convertiría en una moda arquitectónica conocida como *Gothic Revival* o renacimiento gótico, y la novela de Walpole representa el nacimiento de un subgénero narrativo del siglo XVIII, desde entonces conocido como novela gótica. Es también Walpole quien acuña el término poniéndole a su novela el subtítulo “*Un relato gótico*”.[3]

Sin embargo, hay una importante diferencia de espíritu entre la corriente literaria y la arquitectónica, como lo explica Chris Baldick en su estudio introductorio al *Oxford Book of Gothic Tales*. Mientras que los pensadores de la corriente arquitectónica conocida como renacimiento gótico o *Neo-Gothic* eran “adoradores”, por así decirlo, de la Edad Media, los novelistas del período que podríamos llamar gótico temprano, aunque no niegan una fascinación por lo medieval, lo utilizan ante todo como el ambiente propicio para dar rienda suelta a lo oscuro y bestial, es decir, como la época más

adecuada para situar una historia que tiene que ver con la superstición y lo irracional. La novela o el relato góticos, aunque casi siempre van en contra del gusto clásico o los principios racionales, “no lo harán alentando ninguna perspectiva positiva de la Edad Media” (Baldick, 1993: xiii).[4] Esto es lo que Baldick considera uno de los aspectos más problemáticos del término, es decir, que el goticismo literario sería en realidad antigótico debido a su “arraigada desconfianza de la civilización medieval y de su representación del pasado, principalmente en términos de tiranía y superstición” (Baldick, 1993: xiii).[5] Esta crítica de lo que para los primeros escritores de la novela gótica representaban ciertos aspectos de la Edad Media adoptó distintas formas según el género se fue desarrollando. Así, podemos hablar de un gótico original o temprano, en el cual se distingue una clara postura protestante que condena radicalmente el catolicismo, en especial el de finales de la Edad Media, y que muchas veces utiliza la figura de la Inquisición como perfecta representante de los horrores a los que conduce el fanatismo religioso. Pero también analizaremos cómo el género se va deshaciendo de estos recursos al grado en que, para la mayoría de los escritores góticos de finales del siglo XIX y los del XX, ya no es necesario ubicar sus historias en un contexto medieval ni recurrir al uso de elementos sobrenaturales para crear el horror. Aun así, se mantienen ciertas características como el uso de espacios cerrados, claustrofóbicos, que de manera simbólica recrean las prisiones físicas o psicológicas del pasado.

El ciclo temprano de las novelas góticas en lengua inglesa es, entonces, un período literario que inicia con la novela de Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, publicada en 1764 y considerada la obra fundadora de esta estética, y se extiende hasta 1820, fecha de publicación de *Melmoth el errabundo* (*Melmoth the Wanderer*), de Charles Robert Maturin. Para una referencia rápida, presento una selección de las obras más representativas de este período en orden cronológico de publicación:

Año	Obras y autores
1764	*El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*), de Horace Walpole
1787	*Vathek,* de William Beckford (primera edición en francés)
1794	*Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*), de Ann Radcliffe
1796	*El monje* (*The Monk*), de Matthew Lewis
1797	*El italiano* (*The Italian*), de Ann Radcliffe
1818	*Frankenstein*, de Mary Shelley
1820	*Melmoth el errabundo* (*Melmoth the Wanderer*), de Charles Robert Maturin

Las novelas incluidas en el cuadro anterior se caracterizan no sólo por provocar distintos grados de terror u horror en los lectores como uno de sus efectos indispensables, sino también por la ya mencionada paradójica actitud frente a lo medieval que sus autores demostraron, y que condujo a la utilización, casi obsesiva, de escenarios asociados a dicho contexto como el marco ideal para narrar escenas en las que tenían lugar pactos demoníacos, fenómenos de orden sobrenatural como el *poltergeist*, rituales vinculados con la brujería o lo ocultista, exorcismos, telequinesis o la práctica de artes adivinatorias como la xilomancia, entre otras. A lo anterior se agregaron elementos como el asesinato, la tortura, la locura o el incesto para completar el abanico de lo que también se llamó la historia de horror, definida por J. A. Cuddon (1992) como un modo literario que explora los límites de lo que las personas son capaces de hacer y experimentar; un tipo de creación donde el autor se aventura

> en los terrenos del caos psicológico, de los páramos emocionales, del trauma psíquico, de los abismos abiertos por la imaginación. Ella o él explora la capacidad de experimentar miedo, histeria y locura, todo lo que está en el lado oscuro de la mente y en el cercano extremo del barbarismo; lo que merodea en, y más allá de, las fronteras de la conciencia [...] y donde, probablemente, residen los peores horrores o conceptos de terror y horror

> [...]: paradigmas, imágenes y figuras de sufrimiento y caos, y, por consiguiente, de una variedad de infiernos. (Cuddon, 1992: 417)[6]

Como se aprecia en la cita anterior, todas esas regiones del horror son precisamente la tierra donde crece la ficción gótica, y esto es porque en la novela gótica del siglo XVIII se fusionan varios tipos de relatos anteriores: las historias de fantasmas (que a su vez tienen su origen en las religiones primitivas, la mitología y la épica antigua), los cuentos de hadas (también vinculados a la mitología y las tradiciones populares) y las historias de horror. Una vez asimiladas las convenciones de los anteriores, las ubica en un contexto medieval que, como ya explicamos, considera el más apropiado para el desarrollo de lo bárbaro u oscuro. De aquí que los términos literatura gótica y literatura de horror sean muchas veces utilizados como sinónimos. Y que las historias de fantasmas hayan pasado a ser consideradas como una de las formas de la literatura gótica, que ahora convive con las historias de vampiros o licántropos, entre otras.

Vale la pena mencionar aquí que existen tres términos que con frecuencia se utilizan como sinónimos al hablar de la tradición literaria que nos ocupa: me refiero al terror, el horror y lo gótico. Si bien pueden y son utilizados como sinónimos, también es cierto que su significado o alcances no son exactamente los mismos, razón por la que en este trabajo los definiremos y brindaremos algunas reflexiones sobre sus connotaciones en el campo literario, tarea de la que nos ocuparemos más adelante, en la sección dedicada a la escritura de Ann Radcliffe, en este mismo capítulo.

Por el momento, nos concentraremos en la obra de Horace Walpole, ya que un análisis de *El castillo de Otranto* nos permitirá enumerar aspectos que se convirtieron en convenciones del género, y que, a pesar de su adaptación a otros contextos históricos y geográficos, continúan funcionando como referentes indispensables para la identificación de lo que llamamos el texto gótico, de terror u horror.

El castillo de Otranto: la tradición iniciada por Walpole

El castillo de Otranto, de Horace Walpole (1717-1797), es una novela que trata de cómo Manfred, Príncipe de Otranto, lucha por legitimar su derecho al título, sabiendo que éste no le pertenece. La acción se desarrolla en la

Italia medieval, entre “1095, la era de la primera cruzada, y 1243, año de la última, o no mucho más tarde” (Walpole, 2008: 29),[7] según aclara el propio Walpole en su prefacio a la primera edición, en el cual él aparece como traductor y editor de la obra, mas no como el autor. Al inicio del prefacio dice que la obra fue encontrada en la biblioteca de una antigua familia católica en el norte de Inglaterra y que había sido impresa en Nápoles, en 1529. También menciona que los acontecimientos en la historia “son tales como aquellos en los que se creía en las más oscuras edades del cristianismo” (Walpole, 2008: 29).[8] Aquí aparecen ya algunos rasgos que caracterizan la novela. Primero, el juego que se establece respecto a la autoría, para crear verosimilitud: *El castillo de Otranto* no es, aparentemente, un texto de ficción, sino la traducción de un manuscrito antiguo en el que se cuentan los acontecimientos tal y como ocurrieron. Este recurso, tan viejo como la historia del Quijote mismo, es muy efectivo porque le brinda al texto la cuota de verosimilitud y ambigüedad que todo relato tanto gótico como fantástico requiere; el lector debe participar en el conflicto de los personajes ante la presencia de lo sobrenatural, por ejemplo, creyendo, al menos de manera temporal, que lo narrado pudo haber sucedido.

Otro elemento importante es la ubicación en un contexto medieval pero, a la vez, relativamente impreciso. Esto favorece la creación de un ambiente oscuro, indeterminado y tenebroso, pero también prepara el terreno para la aparición de personajes como el joven caballero medieval, héroe de los *roman*, y su código de honor. Se trata en este caso de Theodore quien, descubriremos al final de la novela, es el legítimo heredero del reino de Otranto. El hecho de que la historia suceda en la Edad Media logra establecer una distancia narrativa, es decir, el narrador puede detenerse a contarnos una serie de horrores, mientras éstos hayan ocurrido en el pasado y en tierras lejanas, para un mediano descanso de los lectores ingleses.

Sin embargo, el tema del pasado es un poco más complejo y va unido al del linaje. El derecho a la posesión del reino por nacimiento es el conflicto central en la historia y está justificado por la concepción medieval del mundo que predomina en la misma. El usurpador debe ser descubierto y castigado para que el orden se restablezca y hay una profecía que indica que así será. Por si esto fuera poco, el fantasma gigante de Alfonso el Bueno

aparece para asegurarse de que su heredero reciba lo que le corresponde. El resto de los personajes no tiene más remedio que admitirlo porque así está escrito, es decir, hay una plena aceptación de la idea de destino y voluntad divina: "El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó… Bendito sea siempre el nombre del Señor" (Walpole, 2008: 190).[9] Estas ideas de que el origen determina al individuo y que el pasado persigue a los personajes, o que el presente está irremediablemente moldeado por el pasado prevalecen en textos góticos posteriores, aun en aquellos cuyas anécdotas ya no corresponden cronológicamente a la Edad Media.

Pero el hecho de que la historia suceda en la Italia cristiana de la Edad Media implica algo más, es una confrontación entre dos mundos: el primero, sajón, protestante y civilizado; el segundo, latino (mediterráneo), católico y primitivo. Cuando Walpole dice que los acontecimientos de la historia son aquellos en los que se creía en las edades oscuras del cristianismo, habla desde su posición de hombre del siglo XVIII, de protestante que condena la barbarie y fanatismo de los católicos que veneran imágenes y en cuya práctica religiosa conviven múltiples supersticiones que incluyen la creencia en los fantasmas. En términos cronológicos, la época del "Oscurantismo", y en términos geográficos, los países católicos del Mediterráneo, ofrecen la combinación perfecta para que el horror se ponga en práctica y sea "creíble". Esta característica aparece no sólo en la novela de Walpole, sino en todas las de la primera generación de novelistas góticos: el absurdo de las procesiones, los horrores de la Inquisición, etcétera. Puede decirse sin exagerar que hay una clara xenofobia protestante en los escritores góticos de la segunda mitad del siglo XVIII, de la cual escritores posteriores se desharán, aunque no del conflicto civilización/barbarie, razón/instintos.

Es en este mundo oscuro e irracional donde se torna aceptable la presencia de una estatua que sangra, un esqueleto haciendo oración y un fantasma gigante cuyo casco aplasta al único hijo varón de Manfred. La escena tal vez más cinematográfica y hasta efectista de la novela está casi al final, cuando el fantasma se presenta a los personajes principales para aclarar que el heredero legítimo es el joven Theodore:

> Un gran trueno se dejó sentir en ese momento, un trueno terrible que sacudió al castillo hasta sus cimientos. Tembló al instante la tierra, igualmente, y se oyó acto seguido el

> metálico sonido de una armadura sobrenatural. Frederic y el padre Jerome creyeron que les llegaba también su hora fatal. El religioso, acompañado de Theodore, corrió raudo hasta el patio de armas… Y apenas se hizo presente Theodore los muros del castillo se derrumbaron a espaldas de Manfred, levantando un gran estruendo… Entonces, entre las ruinas, se hizo presente la figura de Alfonso el Bueno, inmenso, magnífico.
>
> —¡He aquí a Theodore, el único heredero de Alfonso! —proclamó la aparición, y después de que se dejara sentir otro gran trueno ascendió solemne a los cielos, donde se abrieron las nubes para dejarle paso y permitir que se viera a San Nicolás recibiendo al espectral Alfonso… Ambos desaparecieron un instante después de la vista de los mortales, tras una llamarada gloriosa.[10] (Walpole, 2008: 222)

Uno de los aspectos que llaman la atención en esta cita, y en general en toda la novela, es el manejo de lo sobrenatural. Walpole prepara la escena con los elementos ahora ya típicos de la literatura de horror: el trueno y el temblor de tierra. Al escenario le agrega el sentimiento de los personajes de estar viviendo un momento apocalíptico y entonces tenemos la presencia magnánima del fantasma que, una vez pronunciada su sentencia, sube al cielo y es recibido por San Nicolás, con lo que nos indican que por fin podrá descansar en paz. Aunque lo anterior podría considerarse un exceso romántico (o siendo más precisos "prerromántico") y una herencia de la Edad Media, lo interesante es que el elemento sobrenatural está ahí como tal, sin ningún intento por dar una explicación a su existencia o intervención en la vida de los mortales. Tomando en cuenta el hecho de que esta novela marcó la pauta a seguir para muchos escritores góticos posteriores a Walpole, veremos que esta postura respecto a lo maravilloso se repite constantemente: lo sobrenatural existe, los personajes pueden aterrorizarse frente a lo que ven o escuchan pero, en último término, no les queda más remedio que aceptarlo como real, como una presencia tangible e indiscutible. La cosmovisión que prevalece dentro del universo narrativo incluye la aceptación de la existencia de otros mundos habitados por distintas presencias animadas; incluso se defiende la idea de un orden superior al que hasta el protagonista más escéptico debe someterse. Una de las escritoras que no estará de acuerdo con esta utilización de lo sobrenatural será Ann Radcliffe, cuya postura frente a lo inexplicable analizaremos más adelante.

Aunque es fácil demostrar que esta visión del mundo prevalece dentro del universo narrativo al que nos hemos referido, no lo es tanto distinguir el punto de vista del autor respecto a lo narrado. El prefacio a la primera

edición de la novela parece dejar claro que Walpole no comparte la visión del mundo de los personajes o del narrador omnisciente del texto, y que se trata de un documento que retrata la vida de personajes lejanos en términos tanto cronológicos como geográficos, cuyas ideas no podría aceptar un intelectual del siglo XVIII. Pero entonces, ¿por qué rescatar, traducir y publicar un texto como éste? Y una vez descubierta la máscara literaria, que el propio Walpole se quita del rostro en el prefacio a la segunda edición, ¿por qué escribir una novela como ésta, en la que además decidió no incluir ninguna moraleja condenatoria al final ni insinuarla en ninguna otra parte de la obra? A mi parecer, la excéntrica fascinación que el autor sintió por todo lo medieval, y que puede verse no sólo en su trabajo de creación sino en otros ámbitos de su vida, terminó prevaleciendo sobre su visión protestante del mundo y creando lo que sería también la común relación "rechazo-atracción" que otros escritores góticos compartirán con él, como es el caso de Matthew Lewis, quien incluso tras la publicación de su primera novela quiso que le llamaran "Monje Lewis".[11]

Pero aún nos falta comentar otro elemento importantísimo de *El castillo de Otranto*: el castillo mismo que, más allá de un mero decorado medieval, se convierte en el espacio central de la historia, aquél donde tiene lugar la mayor parte de las acciones con las que está tejida la trama, incluyendo su nudo y desenlace. Si estamos de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (1998) en que la descripción, y eso incluye la descripción del espacio, es "el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo" (Pimentel, 1998: 41), nos damos cuenta de que el castillo se convierte, en muchas de las obras góticas, no sólo en el espacio que resume una época y sus convicciones, sino también en metáfora y símbolo de la prisión mental, ideológica y social en la que están atrapados los personajes. El castillo es un espacio cerrado, oscuro y claustrofóbico que, aunque limitado, no por eso los personajes lo conocen bien. Todo lo contrario. Los castillos medievales están llenos de corredores que conducen a habitaciones desconocidas cuyas puertas, en el mejor de los casos, se encuentran cerradas o, cuando no lo están, guardan secretos terribles que más valía no haber descubierto. Transitar por sus pasajes subterráneos o visitar sus mazmorras se convierte en una metáfora del descenso al inframundo, pero lo más terrible es que no se trata de un inframundo metafísico, sino

humano, creado por los hombres para torturar a otros humanos, para hacer desaparecer la evidencia de los deseos de venganza o poder que unos ejercen sobre otros. Sus muros altos y gruesos acallan los gritos de las víctimas del villano de la historia. El castillo es un laberinto donde, muchas veces, su propio creador se pierde. Es un símbolo tan rico que los escritores contemporáneos de literatura y cine de terror lo siguen utilizando como una representación de los vericuetos más recónditos de la mente humana: baste como referencia, por ahora, la película neozelandesa *Criaturas celestiales* (*Heavenly Creatures*, 1994), dirigida por Peter Jackson, en la que la locura de las protagonistas queda representada por la fuga al castillo de sus fantasías.

En la novela de Horace Walpole el castillo está presente desde el título mismo de la obra. Es en torno a la posesión del edificio, el cual representa el dominio sobre el reino (y sobre el cuerpo de la heroína), que todo el conflicto en la historia se origina. Si Manfred logra legitimarse como dueño del castillo, se convierte entonces en el Príncipe de Otranto, y aquí podemos distinguir otra característica de la novela gótica: la presencia de personajes atormentados en busca de su identidad. Esto se lleva a cabo en los textos de distintas maneras, pero el comentario de este aspecto lo desarrollaremos después del análisis del castillo como símbolo. Decíamos que la posesión del castillo genera el conflicto en la historia, pero es curioso que en este texto no haya, precisamente, mucha descripción del edificio mismo; Walpole parece confiar en el referente del lector, la preconcepción del castillo medieval más generalizada que los lectores podrían tener. Sólo nos da algunas pistas para que nosotros completemos el cuadro. Sin embargo, lo limitado de las descripciones en esta obra abre la posibilidad para la utilización de recursos más interesantes, como el que podríamos llamar el “principio de oscuridad” a partir del cual está construida la atmósfera en el texto. Muchas de las acciones ocurren a la débil luz de una antorcha o a la luz de la luna; es decir, la luz, en lugar de iluminar, oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad. Y es precisamente en los momentos más oscuros y aterradores de la historia cuando el narrador omnisciente decide entrar en la mente del personaje en escena y adoptar todas las limitaciones sensoriales y cognoscitivas del mismo para que los lectores tengan las mismas restricciones y sufran los mismos sobresaltos

que dicho personaje.

Uno de los pasajes del texto que mejor ejemplifica lo anterior es cuando Manfred, desesperado porque su único hijo varón, Conrad, ha muerto (aplastado por un casco gigante, caído del cielo) antes de haber sido desposado con Isabella, unión que habría legitimado el título de Manfred, al mismo tiempo que le hubiera garantizado descendencia (el tema del linaje también es fundamental), decide deshacerse de su esposa, Hippolita, así como casarse y engendrar un heredero él mismo con la joven Isabella. Primero manda llamar a Isabella para proponerle la nueva unión:

> Ya había caído la noche; un criado con una antorcha guiaba a Isabella. Cuando llegaron a donde se hallaba Manfred, que caminaba por la galería de un lado a otro, dando muestras de gran intemperancia, se sobresaltó el príncipe y dijo con mucha brusquedad:
>
> —¡Llévate esa luz![12] (Walpole, 2008: 58)

La terrible propuesta tiene que ser hecha en la oscuridad, y una vez puestas al descubierto las intenciones de Manfred, Isabella huye aterrorizada, pero Manfred "se levantó para perseguirla cuando la luna, muy alta en el cielo, se reflejó en la ventana frontal para presentar a su vista el penacho del funesto yelmo que se alzaba casi hasta la altura de las ventanas, ondeando de un lado a otro y de atrás hacia delante fuertemente, con un sonido a la vez hueco y susurrante" (Walpole, 2008: 61).[13] La luz de la luna crea un claroscuro en el que se hace presente el elemento sobrenatural, recordándole al protagonista la amenaza que pende sobre el castillo y, por extensión, sobre él mismo y la progenie ilegítima que trata de crear. Las figuras de los antiguos poseedores del castillo, que están retratados en los cuadros que cuelgan de las paredes de los múltiples corredores del mismo, suspiran en actitud reprobatoria ante la conducta de Manfred. Uno de ellos incluso sale del cuadro, instigando al personaje a que lo siga hasta una de las habitaciones cuya puerta queda misteriosamente cerrada después de que el espectro entra, impidiendo que Manfred le dé alcance y permitiendo que Isabella escape. Tal parece que los ancestros, la fuerza del pasado contenida en las paredes mismas del castillo, intervienen para que la profecía se cumpla, para dejar bien claro que nadie puede cambiar lo que ya está escrito.

En su desesperación por escapar, Isabella recuerda la existencia de un

pasaje subterráneo que conecta el castillo con la iglesia de San Nicolás, y decide aventurarse en el oscuro laberinto (el inframundo antes mencionado) con la esperanza de pedir refugio en terreno eclesiástico. Es en esta parte de la historia cuando el narrador omnisciente adopta las restricciones cognoscitivas del personaje y describe el recorrido desde esta perspectiva, para que los temores que asaltan a la heroína sacudan también al lector que no sabe lo que el personaje podrá encontrar en la parte más desolada del castillo:

> La parte inferior del castillo estaba dividida en varios claustros intrincados, por lo que no resultaba sencillo para alguien atormentado por la ansiedad de la huida hallar el acceso a la caverna. Imperaba un silencio ominoso en aquellas regiones subterráneas del castillo, y sólo de vez en cuando alguna corriente de aire sacudía la puerta por la que había pasado haciendo que crujieran sus goznes y expandiendo aquel sonido a través de la tiniebla laberíntica. El más leve ruido la llenaba de terror, pero más temía aún oír de golpe la voz tronante y agriada de Manfred gritando a sus criados órdenes para que la persiguieran. Su impaciencia, pues, no le impedía caminar con toda la cautela posible, y de continuo se detenía unos instantes para ver si escuchaba los pasos de sus perseguidores. En una de aquellas pausas que hacía, creyó sentir un suspiro. Estremecida, retrocedió unos pasos. Creyó oír entonces los de alguien y se le heló la sangre al suponer que eran los pasos de Manfred. Un sinfín de horrores acudieron a su mente; Isabella renegó entonces de su precipitada huida, que la había expuesto a la mayor ira de Manfred, arrojándola además a un lugar donde resultaría imposible que sus gritos le procurasen la ayuda de alguien.[14] (Walpole, 2008: 64-65)

No es casualidad que la persecución de Isabella tenga lugar en los pasajes subterráneos del castillo. Si pensamos nuevamente en éste como una metáfora de la psique humana, en especial de la mente de Manfred, por la relación que la historia establece entre el protagonista y el edificio, cuyos destinos están unidos, entonces el oscuro laberinto se convierte en la parte más remota y escondida de dicha mente: el inconsciente, el lugar donde, por represión, deben guardarse los impulsos que la ideología dominante no considera adecuados para la vida pública. Manfred persigue a Isabella por sus deseos de poder, por la necesidad de poseer su cuerpo para engendrar a un heredero, y este tipo de situaciones están confinadas a lo subterráneo, al ámbito de los instintos y las pasiones. Para el filósofo Gaston Bachelard, la casa significa el ser interior; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma de los cuales el sótano corresponde a lo inconsciente (Bachelard en Chevalier y Cheerbrant, 1993: 259). El *Diccionario de los símbolos* apunta, en relación con el castillo apagado,

aquél donde prevalece un claroscuro o una oscuridad sin ser totalmente negro, que simboliza lo inconsciente, la memoria confusa, el deseo indeterminado (Chevalier y Cheerbrant, 1993: 259).

Es por todo lo anterior que el castillo tiene que desintegrarse: este espacio que sugiere un pasado feudal asociado a la superstición y el terror, representa también la posibilidad de una barbarie interna que, una vez activada, corrompe el resto del edificio, infecta sus entrañas y no puede conducir a otra cosa que a su destrucción. De aquí el estado de decadencia en el que se encuentran los castillos de la mayor parte de los textos góticos clásicos, y también otros espacios medievales como los conventos, las catedrales y sus cementerios, los cuales muchos autores aprovechan para representar la decadencia de la tradición católica.

Ahora bien, si observamos otro aspecto de la novela, el de la construcción de personajes, podríamos decir que, en el caso de *El castillo de Otranto*, Walpole prefiere la utilización de personajes planos o tipo, es decir, aquellos que representan un estereotipo claramente definido, casi todos tomados del modelo del romance medieval. Hippolita, por ejemplo, es la mujer virtuosa por excelencia, la esposa que obedece a su esposo y señor del castillo en cualquier circunstancia, incluso siendo rechazada por él. Matilda e Isabella son las típicas damiselas piadosas, cuyas vidas se ven plagadas de desgracias por culpa de algún tirano pérfido que asedia su inocencia. En el caso de Matilda, estamos frente al personaje más trágico de la obra porque, sin ser culpable de nada, es la única que muere, y a manos de su propio padre. La otra posibilidad para este tipo de personajes es que algún joven héroe las rescate de las garras del villano y les restituya la posibilidad de una vida feliz, generalmente cristalizada en una propuesta de matrimonio. Este tipo de heroínas fueron muy explotadas en la literatura gótica en general, no sólo en la producida por Horace Walpole, y dieron la pauta para que, en el siglo XX, escritoras como Angela Carter subvirtieran el estereotipo creando personajes góticos femeninos determinados a alcanzar los medios para lograr su propia liberación.

El héroe de esta novela es Theodore, recreación del joven caballero medieval dispuesto a morir por la causa de una damisela en apuros. Es él quien salva a Isabella de las persecuciones de Manfred. Pero un rasgo interesante de este personaje es que, como otros personajes góticos, está en

busca de su identidad, lo cual constituye su *quest* o búsqueda individual. Theodore sufre distintas transformaciones a lo largo de la historia: primero se presenta como un pastor, después es acusado de ser un mago y, hacia el final de la novela, a la manera también de los cuentos de hadas, descubrimos que no sólo es de origen noble, sino que es descendiente de Alfonso el Bueno y, por lo tanto, el legítimo heredero del reino. Con este personaje emerge el tema del pariente perdido o *long-lost relative* y Theodore se convierte en la contraparte de Manfred quien, careciendo del honor que lo convertiría en un caballero, busca construirse una identidad ficticia, lo cual lo conduce a la ruina.

El caso de un personaje como Manfred es interesante porque, aunque tiene las características del villano, no es tan fácil clasificarlo como tal. El personaje tiene un momento de catarsis al darse cuenta de que su obsesión lo llevó hasta el asesinato de su propia hija; es entonces cuando se arrepiente de todos sus crímenes y decide dedicar el resto de su existencia a la expiación de los mismos: "A la mañana siguiente firmó Manfred su abdicación del principado, con la aprobación de Hippolita, y ambos fueron a tomar sus hábitos en los conventos anejos" (Walpole, 2008: 226).[15] Éste es un síntoma que se irá haciendo más claro en los personajes de novelas góticas posteriores: la tendencia a la creación de personajes redondos, siempre atormentados, que tienen rasgos tanto luminosos como oscuros, y que se convierten en una prefiguración del héroe romántico, al estilo Byron. Cabe apuntar que la creación del héroe-villano, mérito de la novela gótica, es uno de los elementos altamente transgresores de este tipo de literatura ya que, desde el momento en que los protagonistas mismos de las historias no son fáciles de clasificar como bondadosos o malvados, su existencia niega la eficacia de los códigos absolutos de valores y pone en crisis el sistema ideológico en el que está sustentado el mundo ficcional en el que actúan y, por efecto especular, el de los lectores.

Podríamos decir ahora, tras el análisis de la obra de Walpole, que una novela perteneciente a la etapa temprana del subgénero gótico es aquélla que retoma elementos de los relatos tanto de fantasmas como de horror en general, y ubica su trama en un contexto medieval, guardando con respecto a éste una distancia no sólo cronológica y geográfica, sino también de orden crítico: para una gran parte de los escritores góticos, los últimos siglos de la

Edad Media representan una época de barbarie y fanatismo religioso que tiene que ser analizada a la luz de un razonamiento de corte protestante. En el terreno de lo estético, se privilegia la utilización de la figura del castillo como espacio dominante y como metáfora del encarcelamiento tanto físico como mental al que están sometidos los personajes. La atmósfera se construye a partir de lo que hemos denominado un principio de oscuridad que, además de despertar la imaginación del lector colocándolo en un estado constante de aprehensión, facilita la irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana, planteando, de paso, una serie de preguntas de orden filosófico relativas a temas como la inmortalidad o el destino.

El problema del linaje está relacionado con este último, el origen como un elemento que determina la vida del individuo, lo mismo que las profecías o maldiciones que suelen ejercer su poder no sólo sobre el castillo, sino también sobre aquellos que lo habitan. Por último, podríamos mencionar la decadencia como el fantasma más poderoso que amenaza constantemente con destruir el castillo, a los personajes y toda una época; el éxito del mismo queda representado en el colapso del edificio al final de *El castillo de Otranto*, lo mismo que en las últimas páginas de muchas otras novelas y relatos góticos.

William Beckford y Matthew Lewis: herejía, violencia y orientalismo

El orientalismo que permeó las atmósferas culturales de la segunda mitad del siglo XVIII, así como el XIX, en Francia e Inglaterra, debe sus orígenes a la traducción al francés de *Les Mille et Une Nuits*, realizada por Antoine Galland en 1704, y más tarde difundida en inglés, bajo el título *Arabian Nights Entertainment*, entre 1708 y 1715. En los siguientes años, relatos de origen turco, persa, árabe, chino y mogol fueron traducidos al inglés de las versiones francesas de François Pétis de la Croix, Jean Terrason, Jean Paul Bignom y Simon Gueullette (véase Varma, 1987: 51-52), y esto contribuyó a que los intelectuales angloparlantes del período hicieran una lectura de lo “oriental” como sinónimo de lo exótico y sofisticado, y también como una fuente que les permitía incorporar nociones de lo sensual desde un paradigma que escapaba de las restricciones del mundo cristiano. Prueba del furor con que esta corriente fue bienvenida por los artistas de la época

son, en el contexto plástico, cuadros como el retrato de *Mrs. Jens Wolf* de Thomas Lawrence o el retrato de Lord Byron, con atuendo albanés, de Thomas Phillips. En el contexto literario, toda la influencia de oriente se cristalizó en *Vathek*, primero publicada en francés en 1787, y más tarde considerada el mejor relato gótico inglés de acento oriental y también la primera obra, incluso anterior a la de Lewis, de lo que Devendra Varma ha llamado el *Schauer-Romantik* o "la intensa escuela del horror" dentro de la tradición del gótico temprano (Varma, 1987: 129).[16]

En términos de la anécdota, la novela de William Beckford (1759-1844) trata, como la obra de Walpole, de una historia de ascenso y caída de un personaje que es héroe y villano. Me refiero al protagonista, Vathek, noveno califa de la raza de los abasidas, hijo de Motassem y nieto de Haroun al Raschid. Desde la descripción física del personaje al inicio de la novela, notamos su naturaleza ambivalente: es joven, talentoso, de figura majestuosa, pero cuando se enfurecía "uno de sus ojos se volvía tan terrible que ninguna persona podía tolerar contemplarlo, y el desgraciado sobre quien se fijaba caía de espaldas inmediatamente y, a veces, incluso expiraba en ese mismo instante" (Beckford, 1968: 151).[17] Este ojo fulminante se convierte también en símbolo de un reinado despótico en el que fue asistido por su madre, Catharis, quien es el cerebro detrás de muchos de los crímenes perpetrados en la novela. Ambos son figuras poderosas, sólo que Catharis podría ser vista como una variante de la prioresa malvada de otras novelas góticas, quien no puede aspirar a ningún tipo de redención ni empatía con el lector, mientras que Vathek se caracteriza por su oscilante posición frente al bien y al mal. Igual que funge como tirano, capaz de sacrificar a todos los niños del reino a una potencia maligna para obtener poder y un conocimiento de lo sobrenatural, es igualmente capaz de enamorarse y desobedecer a su madre, olvidando sus proyectos de índole metafísica. Es, en algunas partes de la novela, más un niño caprichoso que busca la inmediata satisfacción de sus deseos, que un verdadero aspirante a demiurgo. Cuando, enamorado de la princesa Nouronihar, descubre que ésta ha muerto (aunque el lector sabe que se trata de una impostura planeada por el padre de la princesa para separar a los amantes), Vathek, quien en verdad la cree muerta, "cayó al primer paso y su gente se vio obligada a meterlo en cama, donde permaneció tantos días en un estado de insensibilidad que

incluso el mismo emir se compadeció de él” (Beckford, 1968: 218).[18] Es esta capacidad amatoria la que lo convierte en un típico héroe romántico y la que, también, lo redime parcialmente, librándolo de las peores torturas del inframundo.

La acción se ubica en un contexto oriental y, por lo tanto, está llena de lo que la mente europea consideraba exotismos. En palabras de Mario Praz, a primera vista, *Vathek* es “un pastiche de *Las mil y una noches* y de los *Cuentos filosóficos* de Voltaire” (Praz, 1968: 21).[19] Lo último, en el sentido de que en la novela de Beckford crueldades enormes asumen el aspecto lúdico que se encuentra también en las historias de Voltaire. Y la comparación con *Las mil y una noches*, por la sensualidad de las descripciones, especialmente del espacio. Uno de los espacios más importantes en la novela es el palacio, en este caso, un remplazo del castillo gótico tradicional. En la novela, el Califa manda construir cinco extensiones nuevas del palacio, que en realidad forman un conjunto de cinco palacios. Cada una de ellas está dedicada al deleite de uno de los sentidos, habiendo así un palacio llamado *El Eterno o Insatisfactorio Banquete* (*In The Eternal or Unsatiating Banquet*), otro *El Templo de la Melodía* (*The Temple of Melody*), un tercero *El Deleite de los Ojos o El Sustento de la Memoria* (*The Delight of the Eyes, or The Support of Memory*), otro *El Palacio de los Perfumes* (*The Palace of Perfumes*) y, finalmente, *El Retiro del Júbilo o El Peligroso* (*The Retreat of Mirth, or the Dangerous*). Entregado a una vida hedonista, no sospechaba el Califa que recibiría la visita de un extraño a quien, tratándolo con el característico despotismo, convierte en su enemigo. A la manera de los cuentos folklóricos como *La bella y la bestia*, por haber tratado mal al misterioso visitante, el protagonista es objeto de una maldición que lo priva de la capacidad para disfrutar de todo placer y la vida miserable a la que es condenado lo hace ofrecer todo tipo de sacrificios a ese agente maligno, el Giaour, para obtener su perdón. Cuando recupera su antigua vida, es ya un esclavo de esta especie de Mefistófeles que le ofrece, a cambio de una serie de requisitos, la oportunidad de conocer secretos a los que el común de los mortales no tiene acceso. A partir de este momento, la rica imaginería de la que está constituida la obra se tiñe de un color sombrío, “la pluma que uno hubiera pensado como volteriana está sumergida en tinta mucho más negra: es la pluma de Edgar Poe, de

Baudelaire, de Lautrémont” (Praz, 1968: 22).[20]

Desde la escena en que el Giaour es pateado por el Califa en el palacio y, después, por el resto de los súbditos, se anuncia con tono burlesco el poder que esta entidad tenía para despertar y hacer públicos los sentimientos más crueles y oscuros de los personajes, pero uno de los episodios más góticos de la novela es cuando el Giaour finalmente abre las puertas de marfil que conducirán a Vathek y a Nourinahar al palacio del fuego subterráneo. Se trata del descenso a un infierno dantesco, lleno de seres torturados: “Algunos caminaban lentamente, absortos en un ensueño profundo; algunos gritaban en agonía, corriendo enrabiados como tigres heridos por flechas venenosas; mientras otros, apretando sus dientes en rabia, producían espuma de un modo más frenético que el maniático más salvaje” (Beckford, 1968: 246).[21] Igual que en el texto del poeta florentino, los personajes son llevados ante la presencia de Eblis, potencia suprema de ese mundo. Según el *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Eblis, también conocido como Iblis, es:

> El equivalente islámico de SATANÁS, pertenecía a una especie de ángeles llamados Aj-jinn, que estaban hechos de fuego ardiente, contrariamente a todos los otros ángeles, formados de luz, y a los JINN, creados de una lengua de fuego. Antes de la caída, su nombre era Al-Harith, o bien Azail, y era uno de los guardianes del Paraíso. Su caída, y la consiguiente transformación en Shaytan, demonio, se debió a su desobediencia a la orden de Dios de honrar a Adán. (Izzi, 1996: 243)

El Eblis de Beckford es descrito de la siguiente manera:

> Su rostro era el de un hombre joven, cuyos rasgos nobles y uniformes parecían haberse marchitado por malignos vapores. En sus ojos grandes se podía contemplar tanto el orgullo como la desesperación: su cabello ondulante aún retenía algo de semejanza con el de un ángel de luz. En su mano, contra la cual se había abatido un rayo, suspendía el cetro de hierro que hacía estremecer al monstruo Ouranbad, a los efrits y a todas las demás potencias del abismo. (Beckford, 1968: 246)[22]

Ésta es la entidad a la cual le han vendido su descanso eterno e, igual que Dante, Beckford ubica en el infierno a sus favoritos. Dante colocó a los maestros de la edad clásica en el infierno porque la cosmogonía de la cual depende su obra no podía aceptar en el paraíso a ningún mortal que hubiese nacido en la era precristiana y profesado otras religiones. Sin embargo, no se resignó a que sufrieran tormentos indecibles, así que los coloca en un limbo privilegiado donde al menos no sufren como el resto de los

pecadores. De igual manera, Beckford no puede salvar a sus amantes protagonistas, pero los coloca en un limbo en donde lamentarán sus errores; mientras que Catharis, cuya crueldad y hambre de conocimiento ocultista son insaciables, pasa inmediatamente a conocer y padecer la peor de las torturas.

Al relacionar estas ideas con otros aspectos comentados previamente, vemos que en *Vathek* el castillo medieval oscuro es sustituido por el palacio oriental donde los excesos ornamentales, entre otros, hacen que el espacio cumpla el mismo papel simbólico que en la novela de Walpole, y en muchas obras posteriores. El autor utiliza el recurso de ubicar la historia en un tiempo y espacios lejanos para un público inglés o europeo en general, como lo había hecho Walpole, y no escatima en la puesta en escena de atrocidades y necrofilias a la manera de Lewis, cuya obra comentaremos en breve. Como en la narrativa de Lewis, y en las distintas reescrituras de *Fausto*, se aborda el tema de la ambición de poder y conocimiento, utilizando el motivo del pacto con el demonio. Así, Vathek es una mezcla de tirano hedonista y Fausto caricaturizado, coherente con el tono lúdico de la primera parte de la novela. Aunque al final haya un intento de restablecer el orden con el castigo para aquellos que no supieron controlar sus pasiones y se dejaron llevar por una curiosidad ciega “que transgrediría los límites que el Creador en su sabiduría ha impuesto al conocimiento humano” (Beckford, 1968: 254),[23] lo que prevalece es la deslumbrante descripción del espacio, los rituales oscuros, la exploración de la naturaleza humana y sus laberintos más sofisticados.

Lo sobrenatural en esta novela es un agente externo que irrumpe en la vida del protagonista y le trae la desgracia, pero encuentra complicidad en una naturaleza humana proclive al desenfreno; es decir, no hay una idea dominante de destino que disculpe la conducta de los personajes. Tampoco hay justificación alguna para la presencia de lo extraordinario, el texto está construido sobre el mismo principio de los cuentos de hadas occidentales y los cuentos orientales: lo inexplicable permanece como tal, la riqueza y hasta excentricidad con que Beckford crea atmósferas que huelen a mirra y le da a las páginas la textura de la seda, hacen que la novela sea una rara joya del género y una prueba de la influencia del relato oriental y el cuento de hadas en el mismo.

Los excesos de la narrativa de Beckford, la violencia descrita con detalle gráfico y la presencia de lo monstruoso y la maldad vinculados tanto a lo humano como a lo sobrenatural encuentran complicidad en otra novela que también causó gran revuelo en su época. Me refiero a *El monje* (*The Monk*, 1796), de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), obra con la que volvemos a los escenarios de la Europa mediterránea. Se trata de una novela en tres volúmenes, con una estructura temporal lineal, compleja, calculada y bien construida. Pero es sobre todo un clásico de la literatura gótica por la oscuridad que reina en todos los niveles de la obra, ya que el autor desciende en picada hasta el fondo de los abismos sociales y metafísicos en los que caen sus personajes y aborda frontalmente el tema de la represión sexual en la figura de un religioso, lo mismo que transgrede toda regla del decoro literario revalorizada por el Neoclásico, abundando en la puesta en escena de lo macabro y necrofílico.

Ambrosio, abad del monasterio de los capuchinos y protagonista de la obra, es uno de los ejemplos magistrales del héroe-villano de la literatura gótica. Con su historia se inicia y termina la novela, es el eje en torno al cual giran las acciones en el argumento principal, lo mismo que en el secundario. Sus lados oscuros son tan seductores como los luminosos, en su doble moral quedan resumidos todos los vicios de la sociedad a la que pertenece, pone a prueba las virtudes de aquellos con quienes se relaciona y su historia de ascenso y caída nos recuerda a los personajes de la tragedia clásica.

Según el narrador, Ambrosio fue abandonado a la puerta del monasterio siendo sólo un niño, es criado por los monjes y nunca ha puesto un pie fuera de los límites de la abadía. Todo Madrid lo aclama como "hombre santo" y las multitudes acuden a escucharlo predicar. La novela inicia con la escena de la segunda aparición pública de Ambrosio en la iglesia de los capuchinos y, desde la primera página, el narrador establece su punto de vista: "No fomente la idea de que la muchedumbre estaba reunida, motivada por la piedad o por una sed de conocimiento. Muy pocos eran influidos por esas razones, y en una ciudad donde la superstición reinaba con tanto peso como en Madrid, buscar la verdadera devoción sería un intento inútil" (Lewis, 2008: 7).[24] Como puede observarse, la novela se desarrolla en Madrid, siendo España el otro país católico y mediterráneo que, para los escritores

del gótico, es un equivalente de Italia. Y los espacios principales en los que tiene lugar la acción son la iglesia, con su respectivo monasterio y el claustro de Santa Clara, conectado con el primero por un pasaje subterráneo y un cementerio común. Es decir, desde la selección misma de los espacios podemos ver una clara intención de denunciar la corrupción en el interior de las instituciones religiosas católicas, desde una óptica protestante, lo mismo que la actitud frívola y supersticiosa del resto de la sociedad.

El juego de las apariencias incluye al protagonista desde las primeras páginas del texto. El monje joven y atractivo, rodeado de un halo de santidad, es en realidad despiadado y secretamente orgulloso. Lo anterior se constata cuando al terminar su discurso es venerado por la concurrencia con la idolatría que los escritores del gótico inglés consideraron típica de la ignorancia católica, y en el rostro del monje aparece una sonrisa que no está precisamente originada en la satisfacción de haber despertado el fervor religioso de los asistentes al servicio:

> Mientras Ambrosio descendía del púlpito, sus oyentes se amontonaban a su alrededor, lo cargaban de bendiciones, se aventaban a sus pies, y le besaban el dobladillo de su atuendo. Él avanzó lentamente con sus manos cruzadas de manera devota sobre su pecho, hacia la puerta que daba hacia la capilla de la abadía, donde esperaban sus monjes para recibirlo. Él ascendió los escalones y luego se giró hacia sus seguidores, les dirigió unas cuantas palabras de gratitud y exhortación. Mientras habló, su rosario, compuesto de grandes granos de ámbar, cayó de su mano hacia la multitud a su entorno. Este fue cogido con entusiasmo y repartido entre los espectadores. Quienquiera que se volvía en el dueño de una de las cuentas, la preservaba como una sagrada reliquia; si hubiese sido el mismo rosario de San Francisco, tres veces bendecido, no pudiese haber sido disputado con mayor empeño. El abad, quien sonreía ante el entusiasmo de la congregación, pronunció su bendición y salió de la iglesia, mientras la humildad adornaba cada rasgo suyo. ¿Habitaba la humildad también en su corazón? (Lewis, 2008: 19-20)[25]

Que la humildad no habitaba en su corazón se constata cuando, al llegar a su celda, el Abad se encuentra en un estado eufórico por el éxito de su sermón. Y aquí se abre una de las muchas interrogantes en la novela de Lewis: ¿son el orgullo y la ambición parte de la naturaleza humana, a tal grado que incluso un ser que no ha conocido la banalidad del mundo no puede escapar de dichas tentaciones, o son estas “debilidades” el producto de las adulaciones con las que los demás monjes han abrumado a Ambrosio desde su más temprana edad? Ambrosio es el símbolo mismo de la vida recluida, su santidad representa, para los monjes, la comprobación de que la

vida monástica es el camino ideal hacia la perfección espiritual. Pero no lo cree así el narrador. El resultado del “experimento” es desastroso. La naturaleza pasional del personaje, al verse contenida por las restricciones de la vida conventual, se desborda por los derroteros de una sexualidad enfermiza y una ambición sin límite. Según el narrador, un hombre como Ambrosio hubiera sido un caballero ejemplar de habérsele permitido vivir en el mundo, es decir, su ruina proviene en parte del destino como elemento externo, o un error humano, el de sus padres, que lo abandonan a la puerta del monasterio. Él no ha elegido ser monje, simplemente no tuvo otra posibilidad. Y lo que dentro de un convento es vergonzoso, no lo es necesariamente en el mundo, y menos en una sociedad como la retratada en esta novela.

Además, en la historia de Ambrosio interviene otro factor que la hace más compleja: el elemento sobrenatural. Contrario a lo que podría pensarse, son los lugares consagrados a la vida religiosa los más visitados por el demonio, quien parece encontrar especial satisfacción en la caída de los considerados “elegidos”. Y entre los atributos más populares de este personaje están el travestismo, su capacidad de adoptar múltiples apariencias para engañar a los humanos, quienes necesitan pocos alicientes para dar rienda suelta a sus deseos. La situación es similar a la de Macbeth en su tragedia, las brujas lo seducen con sus medias verdades, pero no parecen encontrar una gran resistencia en el personaje, de lo cual se desprende una idea poco optimista de la naturaleza humana. Si a dicha naturaleza se le pone, además, en condiciones extremas de represión, el estallido final será mucho más estruendoso. Pero el proceso de caída en la novela de Lewis es gradual y, por lo mismo, verosímil. El primer indicador es la fascinación que Ambrosio siente por el retrato de la Virgen que pende de una pared de su celda, única imagen femenina que ha tenido cerca:

> “¡Que belleza en ese semblante!” […] “¿Puede el lirio competir con la blancura de esa mano? ¡Oh, si tal criatura existiese, y existiese solamente para mí! ¡Si se me permitiese enroscar esos rizos dorados alrededor de mis dedos, y besar con mis labios los tesoros de ese pecho nevado! ¿Dios misericordioso, debería yo entonces resistir la tentación? ¿No debería intercambiar por un solo abrazo la recompensa de mis treinta años de penurias? ¿No debería…? ¡Tonto que soy! ¿Por qué dejo que mi admiración por esta imagen me fastidie? ¡Váyanse, ideas impuras! Debo recordar que esa mujer para mí está perdida para siempre. Nunca fue un mortal formado de manera tan perfecta como en esta imagen. Aun cuando existiera tal, el desafío podría ser demasiado para la virtud común, pero la de

> Ambrosio está a prueba de la tentación. ¿Dije tentación? Para mí no sería ninguna. Lo que me encanta, cuando es considerado como un ideal y ser superior, me repugnaría convertido en mujer y mancillado con las fallas de la mortalidad. No es la belleza de la mujer que me llena con tanto entusiasmo; ¡es la destreza del pintor lo que admiro, es la divinidad lo que adoro! ¿No yacen muertas las pasiones en mi pecho? ¿No me he librado de la flaqueza de la humanidad? ¡No temas, Ambrosio! Ten confianza en la fuerza de tu virtud.” (Lewis, 2008: 40-41)[26]

La descripción es altamente transgresora no sólo por la fuerte carga de erotismo que contiene sino porque este erotismo está inspirado en la imagen de la Virgen, que por una inversión de valores se convierte en Eva, la tentadora, el tradicional elemento femenino como vehículo del mal. Esta escena resume la imagen de Ambrosio como el héroe-villano gótico en permanente conflicto interno, tratando de conciliar su naturaleza con sus creencias, pero que en la negación de sus pasiones, las acrecienta, y disfraza de virtud un narcisismo que lo dominará. Está perdido en un laberinto construido con la materia prima de una religiosidad castrante. Así, la novela nos conduce hacia el descubrimiento “del peligro infinito dentro o debajo de lo que parecía seguro o familiar” y de la pasión sexual como “el lugar del peligro” (Anderson, 1980: vii-viii).[27]

Y aquí aparece uno de los personajes más interesantes de la novela: Rosario, “un joven novicio perteneciente al monasterio que tenía la intención de profesar en tres meses” (Lewis, 2008: 41).[28] Las sospechas despertadas por la androginia de su nombre son confirmadas cuando descubrimos que este novicio es en realidad una mujer quien, enamorada de Ambrosio, se ha disfrazado para introducirse en el convento y poder estar cerca de él. Su verdadero nombre es Matilda. Ella aparenta ser una amante devota que salva la vida de Ambrosio cuando éste es mordido por una serpiente —alusión al mito bíblico de la Caída— y, “sin proponérselo”, despierta los impulsos sexuales del monje. Hay un momento en la historia en el que esta mujer nos recuerda a la otra Matilda en el texto de Walpole: la dama inocente que lo sacrifica todo por amor, incluyendo su vida. Sin embargo, más adelante nos encontramos con que se trata de una bruja o hechicera que controla a los demonios y manipula al mismo Ambrosio. Después de perder el amor de éste, acepta, de cualquier manera, ayudarlo a seducir a Antonia, la protagonista femenina de la segunda línea argumental de la novela. Cuando el lector, lo mismo que el monje, está convencido de

que Rosario-Matilda es, después de todo, una amante desinteresada, descubre que ella es, en realidad, un demonio enviado por Satanás para tentar al monje. El desarrollo gradual del personaje y sus transformaciones está particularmente bien manejado, siendo uno de los elementos más efectivos para mantener el suspenso en la historia y, en términos metafísicos, un instrumento de exploración de las distintas caras del mal. Rosario-Matilda-Demonio es un personaje femenino instruido y, en cierto momento de la novela, el lector podría creer que hay una conexión entre ella y el Judío Errante, quien salva al Marqués de las Cisternas (personaje de la tercera línea argumental del texto) del espíritu de la Monja Sangrante. Rosario habla de su padre como el que le enseñó todo lo que sabe sobre ocultismo; sin embargo, esta posibilidad se ve frustrada —como muchas otras expectativas creadas por el libro y que resultan ser motivos ciegos— con la vuelta de tuerca que revela la identidad sobrenatural del personaje: Satanás es el instructor. Finalmente, hay una propuesta sobre el conocimiento como vía de acceso al poder y una condena, de parte del narrador, a las mujeres como agentes del mal, en especial cuando tienen acceso a dicho conocimiento.

El monje es una novela gótica que sigue la tradición establecida por *El castillo de Otranto* en su utilización de ambientes medievales, su crítica al fanatismo religioso y su manejo de lo sobrenatural como presencia incuestionable y determinante en la existencia humana. Por otro lado, utiliza los juegos con más de una línea argumental, lo mismo que una atrevida actualización, en términos cronológicos, de la historia. En relación con el contenido, un aspecto como el conflicto sexual, que apenas había sido insinuado por Walpole, aquí es desarrollado hasta sus últimas consecuencias, lo mismo que cuestionamientos de orden filosófico como el destino y las fuerzas del pasado. El concepto de culpa, por ejemplo, pierde su categoría de valor absoluto cuando no puede atribuirse a un personaje o entidad en particular. De preguntarnos quién es el culpable de la conducta del monje, tendríamos que buscar la respuesta en distintos niveles: por un lado está el libre albedrío que el personaje ejerce en las muchas ocasiones que tiene oportunidad de dar marcha atrás y no lo hace. Por otro lado, está el problema del origen, que lo convierte en el típico personaje gótico en busca de su identidad y, a la vez, en una víctima de las fuerzas del pasado y

un destino que lo coloca en una condición existencial de encarcelamiento. Tenemos, además, la cuota de responsabilidad perteneciente a los representantes de una religiosidad distorsionada y, por último, la influencia de una sociedad que condena lo que, paradójicamente, alienta. Lo anterior sin mencionar la presencia del demonio como tentador. Y, en cuanto al final, a pesar del aparente restablecimiento del orden con que termina la novela, es decir, la eterna condena del alma de Ambrosio, los cuestionamientos anteriores no quedan resueltos ni cancelados, por lo tanto, el texto no pierde su condición perturbadora.

Es necesario mencionar, también, la influencia que tanto el folklore como la literatura alemana ejercen en la obra de Matthew Lewis. Dentro de lo que hemos llamado la tercera línea argumental de la novela, es decir, la historia amorosa de Raymond, Marqués de las Cisternas, y Agnes, personaje inspirado en la Signora Laurentini de *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*), de Ann Radcliffe, aparece la figura de “The Bleeding Nun” o la monja sangrante, que el propio Lewis admite haber tomado de la tradición popular alemana. Pero la influencia más importante es de corte literario y tiene que ver con *Fausto*, de Goethe, a quien Lewis conoció en París. El tema del pacto con el demonio aparece una vez más en la novela gótica inglesa con este texto y representa una posibilidad de escapatoria en la que, por supuesto, el contratante resulta burlado. Rosario adquiere, entonces, una categoría de Mefistófeles femenina que no es un espíritu de negación, como en el texto de Goethe, pero sí un espíritu de seducción que arrastra al protagonista hasta la pérdida de su alma. Pero Ambrosio es un Fausto que, patéticamente, no pierde su alma a cambio de la adquisición de un conocimiento superior, sino elemental: el de lo sexual. Volveremos al tema del pacto con el demonio cuando analicemos *Melmoth el errabundo*, novela en la que éste es el tema central.

Edmund Burke y Ann Radcliffe: lo sublime, el terror, el horror y lo gótico

La obra de Ann Radcliffe (1764-1823) fue de capital importancia para la consolidación del gótico como subgénero novelístico. La escritora inglesa produjo un corpus amplio que contribuyó a que la novela de Horace Walpole dejara de verse como una excentricidad aislada y empezara a

considerarse como fundadora de una escuela de escritura con una tradición y convenciones propias. En *Los misterios de Udolfo* (1794), que no es la primera, pero sí una de las novelas más famosas de la autora, encontramos a todos los personajes tipo que ahora se consideran parte indispensable de las convenciones del gótico temprano: el héroe-villano, la damisela en apuros, el joven héroe de sensibilidad aguda y sentimientos nobles o la tía/madrastra, entre otras figuras ya clásicas del género. Asimismo, la escritura de Radcliffe es abundante en descripciones tanto de escenarios naturales como de los edificios hoy considerados góticos por excelencia: el castillo y las ruinas. Es en este aspecto en el que quiero concentrarme, dada su vinculación con la idea de lo sublime que formó parte de la estética del siglo XVIII, y que tan poderosa influencia siguió teniendo en la escritura gótica del XIX, e incluso en los textos de terror del siglo XX, donde todavía encontramos ecos y reformulaciones de la misma.

El viaje hacia el castillo o mansión gótica se ha convertido, probablemente a partir de la obra de Radcliffe, en un elemento recurrente en este tipo de literatura. En los cuentos folklóricos (y entre ellos los de hadas), el motivo del viaje, por lo general a través del bosque, hacia un castillo o lugar encantado, representa la pérdida de la inocencia del personaje, es un desplazamiento hacia lo oscuro, una exploración también de los laberintos internos: arquetípicamente, el viaje del héroe. Así, observamos a Emily, la protagonista femenina, realizando el viaje hacia Udolfo, el lugar donde descubrirá lo imposible que es establecer límites para la maldad, cuando se presenta ante ella el castillo, con toda su abrumadora magnificencia:

> Emily miró el castillo con melancolía y entendió que era de Montoni. A pesar de que el sol del atardecer lo iluminaba, la grandeza gótica de su estructura y de sus muros de piedra gris oscura lo hacían un objeto sublime y sombrío. Mientras ella miraba, la luz se desvanecía de sus paredes, dejando un tono púrpura melancólico que se propagó más y más con el fino vapor que ascendía por la montaña al mismo tiempo que las almenas resplandecían. También los rayos se desvanecieron en ellas y toda la construcción fue envuelta con la sombra solemne de la tarde. Silencioso, solitario, *sublime* [...] Tan pronto como el crepúsculo se ocultó, su silueta se volvió más tenebrosa en la oscuridad [...] Mientras esperaban que el sirviente abriera las puertas, Emily miró ansiosamente el edificio; pero la oscuridad que se había propagado no le permitió distinguir poco más que una parte del diseño con las grandes paredes de las murallas, y el saber que era grande, viejo y triste.[29] (Radcliffe, 1980: 226-227; las cursivas son mías.)

Esta descripción del castillo reúne los elementos prototípicos del espacio

gótico que, sabemos, se convertirá en una cárcel física y mental para la misma protagonista, y una extensión de su cuerpo como objeto del deseo del héroe-villano. Pero aquí quiero destacar el efecto que la observación del edificio produce en el personaje, el estado de terror en que la coloca, y que es confirmado en oraciones subsecuentes: "Al mismo tiempo que las ruedas de la carreta giraban debajo del pórtico, el corazón de Emily se acongojaba y ella parecía como si fuera trasladada a su prisión; el tenebroso patio por el que entraron funcionaba para confirmar esta idea, y su imaginación, siempre despierta ante las circunstancias, sugería más terrores de los que la razón podía justificar" (Radcliffe, 1980: 227-228).[30]

En la primera cita notamos la presencia de la palabra "sublime" (que resalté con cursivas) y los estremecimientos vinculados a la contemplación del castillo desde la distancia; en la segunda cita confirmamos cómo dichos sacudimientos desembocan en un estado de terror, cuando la descripción está hecha desde dentro del edificio (nótese el doble juego de percepción visual desde lo lejano y experiencia corporal del espacio desde dentro). Así, la descripción del castillo de Udolfo y el efecto que provoca en Emily se tornan representativos de la estética dieciochesca de lo sublime, y de un arte poética de la que la autora rara vez se aparta.

La obra clásica sobre lo sublime, del filósofo alejandrino Pseudo-Longino, fue traducida al inglés por John Hall y al francés por De Boileau, hacia finales del siglo XVII. Estas traducciones inspiraron un grupo importante de trabajos sobre la naturaleza y los efectos de lo sublime, entre los cuales el más destacado, en el mundo de habla inglesa, fue el de Edmund Burke, titulado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756 y 1759, las dos versiones más estudiadas). En dicho ensayo, Burke establece una distinción entre los objetos "bellos", caracterizados por las dimensiones pequeñas, la lisura, delicadeza y variaciones moderadas que, según el filósofo, evocan sentimientos de amor y ternura; frente a los objetos "sublimes", caracterizados por la vastedad, la magnificencia y lo oscuro, que despiertan el asombro y conducen al terror. Mientras que la belleza puede ser abarcada por la mirada de quien contempla el objeto, en palabras de Fred Botting, "la sublimidad presentaba un exceso que no podía ser procesado por la mente

racional [...] y producía un estremecimiento de placer y horror, tranquilidad y terror" (Botting, 1996: 39).[31] En el análisis que sobre el término realiza Umberto Eco (2007), el estudioso afirma que lo sublime burkeano nace "cuando se desencadenan pasiones como el terror, prospera en la oscuridad, evoca ideas de potencia y de un tipo de privación de la que son ejemplos el vacío, la soledad y el silencio. En lo sublime predomina lo no finito, la dificultad, la aspiración a algo cada vez mayor" (Eco, 2007: 290). Dadas las características de lo sublime y su vínculo con el terror, Burke se pregunta cómo es que nos resulta agradable o podemos construir una estética del terror, a lo que el propio filósofo contesta que el terror es agradable cuando no nos toca demasiado de cerca. De ahí que Eco haga énfasis en que esta estética implica un "distanciamiento de lo que provoca miedo" y, en este sentido la idea de lo bello, que produce un placer que no empuja necesariamente a la posesión o al consumo de la cosa que gusta, y la idea del "horror" vinculado a lo sublime, como horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño, encuentran un punto en común: ambas están caracterizadas por el distanciamiento (véase Eco, 2007: 291).

En su ensayo (en formato de diálogo ficcional) titulado *De lo sobrenatural en poesía* (*On the Supernatural in Poetry*, 1826), Ann Radcliffe adopta las ideas de Burke y es aún más estricta en su separación de los términos terror y horror. Para la autora, el terror está caracterizado "por la 'oscuridad' e indeterminación en su tratamiento de eventos potencialmente horribles; es la indeterminación que guía al lector hacia lo sublime. El horror, por el contrario, 'casi aniquila' la capacidad receptiva del lector con sus inequívocos despliegues de atrocidad" (Radcliffe en Ruotolo).[32] Críticos posteriores han adoptado esta distinción al grado en que ha sido uno de los criterios más importantes para distinguir entre dos corrientes distintas del gótico; entre ellos se encuentra Devendra Varma, quien caracteriza la diferencia entre el terror y el horror "como la diferencia entre 'aprehensión terrible y comprensión repugnante', con Radcliffe como la única representante del primero, y Beckford, Maturin, Shelley y Godwin aliados con Lewis como representantes del segundo" (Varma en Ruotolo).[33]

En sus novelas, Radcliffe juega con los distintos aspectos del terror, explota el misterio, la ambigüedad, y sugiere una serie de posibles horrores que nunca se materializan, que siempre terminan teniendo una explicación

racional o “realista”. Aunque algunas de las justificaciones que Radcliffe produce para explicar la presencia de elementos que habían despertado la inquietud de los personajes o los habían guiado a creer en la presencia de agentes sobrenaturales podrían tacharse de artificiales o forzadas, el punto es que hay una preocupación constante en la autora por no admitir la interferencia de lo sobrenatural como explicación última en la historia, por mantener la tensión narrativa a lo largo del mayor número de páginas posibles sin caer en la tentación del horror para garantizar el impacto en los lectores. Es por eso que su estilo narrativo o su utilización de lo gótico puede llamarse racional y, en muchos sentidos, conservador. Pero esta actitud tiene un claro propósito de crítica: en todas sus obras condena la superstición como producto de la ignorancia; y la ubicación de sus historias en contextos cada vez más contemporáneos al suyo obliga al lector a preguntarse hasta qué punto la Europa de la era moderna se ha liberado de la barbarie medieval.

Además, el hecho de que en su escritura el terror no dependa de lo sobrenatural hace que la exploración del mal se dirija hacia el terreno de lo humano. La maldad existe y está personificada en figuras como Montoni (villano de *Los misterios de Udolfo*), por lo tanto, el terror funciona en un nivel distinto: el mal es un agente mucho más amenazador porque es verosímil, su existencia es concreta y cercana a la realidad cronológica del público lector.

Es bajo la influencia de estos principios de composición que Radcliffe decide escribir *El italiano, o el confesionario de los penitentes negros* (*The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*), publicada en 1797, obra que resulta ser la última y mejor de sus novelas. En este texto, dividido en tres volúmenes con un *tempo* acelerado y mejor sostenido que en las anteriores, la autora vuelve a construir un universo narrativo en el que hay dos líneas argumentales (elemento tomado de las obras de Shakespeare y usado en casi todas sus novelas), pero esta vez, por influencia de *El monje*, el plano narrativo principal es el de la historia del monje Schedoni, siendo la historia amorosa entre Ellena y Vivaldi el argumento secundario. Se trata de una obra que, aunque conserva rasgos típicos de la novela sentimental que caracterizan la producción de Radcliffe, en esta ocasión lo gótico, su parafernalia y sus preocupaciones tradicionales, prevalecen en el texto.

Radcliffe escribió *El italiano* como, según ella, debía haberse escrito *El monje*, esto es, eliminando del texto de Lewis todo lo que la autora consideraba excesos de lo macabro, sexual y necrofílico. Pero indudablemente la influencia del personaje de Lewis, Ambrosio, le confiere al protagonista de Radcliffe, Schedoni, una profundidad y riqueza que lo hacen muy distinto de los personajes estereotipados de sus novelas anteriores.

El monje es el gran centro imantado de la novela. Reúne todas las características del héroe-villano gótico. Su origen es un misterio para los propios dominicos de su convento, su carácter y apariencia despiertan la curiosidad y el miedo:

> Entre sus socios, nadie lo amaba, muchos lo detestaban, y otros lo temían. Su figura era llamativa, pero no por su elegancia; era alto, y a pesar de su delgadez, sus extremidades eran grandes y toscas, y cuando caminaba de forma majestuosa, envuelto en las vestiduras negras de su orden, había algo terrible en su apariencia, algo casi sobrehumano. Incluso su capuchón, conforme creaba una sombra sobre la lívida palidez de su rostro, aumentaba su carácter severo, y daba un efecto a su gran ojo melancólico, que se aproximaba al horror. Su melancolía no era la que provenía de un corazón herido o delicado, sino aparentemente aquélla relacionada con una actitud sombría y feroz. (Radcliffe, 1981: 34-35)[34]

Schedoni carga consigo el peso de un pasado tortuoso, el cual lo traiciona en el momento de asestar el golpe final. Justo cuando va a asesinar a Ellena descubre, por un irónico error, que se trata de su hija y al contenerse pierde todo aquello que había deseado. Su pasado vuelve en el momento menos indicado y su maldad se queda en el nivel de las maquinaciones, es decir, gran parte de sus fechorías están en el plano de lo mental y es ahí donde residen tanto su oscura grandeza como su destrucción. Es por ello que Frederick Garber (1981) considera que Schedoni capturó la imaginación romántica “con su combinación de orgullo, melancolía, misterio y dignidad. En muchos sentidos él representa, antes que Byron, la última etapa en la compleja genealogía del héroe romántico” (Garber, 1981: xiii).[35]

Mary Shelley o la desconfianza ante lo científico

Los escritores románticos ingleses presentes en la histórica reunión de Villa Diodati, a las orillas del lago de Ginebra, en Suiza, en junio de 1816, conocían bien las obras góticas a las que hemos hecho referencia hasta

ahora. El mal clima del llamado “año sin verano” los obligó a mantenerse bajo techo y, una noche, tras la lectura de una colección de historias alemanas de fantasmas titulada *Fantasmagoriana*, anfitriones y visitantes acordaron escribir cada uno una historia similar para deleite del grupo. Varios días después, Mary Shelley encontró la inspiración en una pesadilla en la cual “vio” a un pálido estudiante de las artes ocultas creando el horrible fantasma de un hombre. De esta experiencia onírica nació *Frankenstein*, para convertirse en uno de los hitos de la literatura gótica y el cine que en ella se inspira.

La novela, publicada en 1818 y cuyo título completo es *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*), es la historia de un personaje intrépido que quiere ir más allá de los límites humanos del conocimiento y encontrar la fórmula de la inmortalidad. Desde ahí entramos ya en terrenos filosóficos en los que se recrea, primero, tomado de *Las metamorfosis*, de Ovidio, el mito de Prometeo buscando el fuego vital para los hombres; en segundo lugar, la figura y mito de Fausto y los textos góticos que hasta entonces habían adaptado su historia y, por último, el tema de la soledad del desterrado, con una adaptación de la figura del ángel caído de *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*), de John Milton. Lo anterior insertado por Mary Shelley (1797-1851) en el contexto de la polémica sobre el galvanismo entonces en boga, teoría en la cual había sido iniciada por su padre, William Godwin (1756-1836), reconocido filósofo y escritor radical de la época.

El personaje en cuestión es Víctor Frankenstein, héroe-villano de nobles sentimientos pero naturaleza impulsiva que no le permite detenerse a pensar en las consecuencias sociales y metafísicas de su proyecto creador. Horrorizado ante la criatura de la cual es padre, evade su realidad creyendo que de la misma manera logrará que desaparezca el ser que ha “dado a luz” en su laboratorio. Como Macbeth, quisiera que sus deseos nunca se hubieran vuelto realidad, y abandona tanto sus experimentos como al producto de los mismos, incapaz de controlar lo que inició. Pero la vida lo confronta con su error, producto de un libre albedrío ejercido en contra de las leyes de la naturaleza. Como Ambrosio en *El monje*, el personaje queda atrapado en su propia telaraña.

En términos de complejidad estructural, habíamos visto que Walpole

escribe un prefacio para su novela en el que pretende "justificarla" como la traducción de un manuscrito antiguo. Después Radcliffe, en *El italiano*, inserta la historia de Schedoni dentro de la de un grupo de turistas ingleses que viajan por Italia. Ahora Shelley elabora una estructura de "cajas chinas", en la cual la historia de la criatura y la confrontación con su padre queda dentro de la de Frankenstein, a la vez incluida en la historia de Robert Walton, un ambicioso y joven capitán que viaja al polo norte para explorar tierras nunca antes pisadas por el hombre. Este último marco narrativo se presenta en forma epistolar y el personaje es paralelo al protagonista en sus afanes, de ahí que se convierta en el primer narratario a quien las advertencias de Frankenstein van dirigidas.

La criatura o monstruo, como lo llama su creador, es también un personaje gótico que puede ser considerado héroe y villano a la vez. Su aspecto físico, desagradable y grotesco, imposibilita la integración social y, al verse rechazado por la humanidad, se convierte en asesino. Para la construcción de la psicología de la criatura, Shelley se apoya en una de las tesis centrales de la filosofía de Jean-Jacques Rousseau, expresada en obras como *Emilio* y *Segundo Discurso*. Para Rousseau, el hombre es bueno por naturaleza, ha nacido libre, pero es encadenado y corrompido por la sociedad. La creación de Víctor Frankenstein es un "noble salvaje", un ser inocente atrapado en un cuerpo que los otros consideran malvado.

El contacto con el conocimiento y la sociedad (representada en los De Lacey's) conducen al monstruo a una conciencia de su soledad, al reconocimiento de una condición de *outcast* o desterrado aún peor que la del ángel caído de *El paraíso perdido*: "Satán tenía sus compañeros, diablos acompañantes, para admirarlo y animarlo; sin embargo, yo soy solitario y aborrecido" (Shelley, 1992: 127).[36] Es entonces cuando decide convertirse en enemigo de la humanidad, sobre todo en enemigo de su creador, quien lo ha condenado al destierro y es, al mismo tiempo, el único que puede darle un sentido de identidad. La tragedia de la criatura es la de un ser dividido, su condición contradictoria recuerda la de otros personajes góticos, como Beatriz en "La hija de Rappaccini" ("Rappaccini's Daughter"), de Nathaniel Hawthorne, o la situación de Winzy, un inmortal por accidente, en "El mortal inmortal" ("The Mortal Immortal"), de la propia Mary Shelley. La única posibilidad de reparar su naturaleza escindida se encuentra en la

vuelta a los orígenes, la búsqueda de la identidad que es otro rasgo común a los héroes-villanos góticos y que, en el caso de la criatura, quien por su vacío de identidad no tiene un nombre, sólo se consumará en el reencuentro con el padre. El propio Frankenstein y la criatura son, a la vez, como dos mitades de un mismo personaje: Víctor, representante del lado racional y científico, mientras la criatura se convierte en la encarnación literal de sus deseos, la personificación cruel del lado irracional o instintivo del protagonista. De hecho, podríamos decir que hay en el texto una cadena de *doppelgängers* que incluiría también a Walton como representación del joven Víctor, y a la nonata compañera de la criatura, que el monstruo vislumbra como una posibilidad de completarse.

En cuanto a la creación de atmósfera, en *Frankenstein* abunda la descripción de una naturaleza agreste y voluble como los sentimientos de los personajes, a la manera del típico paisaje romántico. Por otro lado, están los elementos específicamente góticos como el laboratorio del científico en el recinto de una universidad que data de la Edad Media, laboratorio en el que el personaje se aísla del resto del mundo, como las heroínas estaban aisladas en un ala del castillo u otros protagonistas en una mazmorra o cárcel de la Inquisición. En este espacio se llevan a cabo experimentos “prohibidos” que tienen consecuencias funestas, es el lugar cerrado en el que el protagonista da rienda suelta a sus obsesiones y se convierte en metáfora de su mente, donde pueden ocurrir cosas que afuera serían condenadas. El laboratorio de Víctor Frankenstein nos recuerda al del Doctor Fausto en la obra de Goethe y, en general, la figura del “*metaphysical doctor*” o alquimista está representada en el profesor que hereda a Frankenstein sus diarios, en los que había registrado paso a paso sus experimentos en la creación de un ser humano, y que es el tipo de científico en quien el propio Víctor se convierte. Este personaje ya ha pasado a formar parte de la parafernalia gótica, ejemplos de ello son Cornelius Agrippa en “El mortal inmortal”, de Mary Shelley, o Van Helsing en *Drácula*, de Bram Stoker. El doctor que no se resigna a los límites de lo racional y busca en las artes ocultas respuestas que su metodología científica no puede darle es siempre un personaje gótico por su marginalidad, y su aislamiento de la sociedad le permite cuestionar los principios que la rigen, función primordial de la mejor literatura gótica.

Otro elemento gótico en la historia es el motivo del viaje que, en el caso de *Frankenstein*, tiene varias facetas. Primero tenemos el viaje de Víctor a la universidad, que representa la primera ruptura con la casa materna. Es durante esta estancia cuando el monstruo es creado. Después está el viaje que realiza con su mejor amigo y que concluye solo en Irlanda (sustituto de tierra exótica mediterránea), donde instala otro laboratorio para crear a la compañera del monstruo. Este episodio termina con la destrucción de la nueva criatura antes de infundirle vida, muerte que provoca la furia del monstruo, quien lo había seguido en todo su recorrido y cobra su venganza privando de la vida al amigo de Víctor. Una vez más, al tratar de dar vida por vías prohibidas, lo único que se engendra es la destrucción. Y la última etapa del viaje es la desquiciada persecución de la criatura hacia el Polo Norte, confín de la tierra y metáfora del alcance de los límites de la personalidad, incluso, una representación simbólica del infierno.[37] Es en esta parte del viaje cuando se establece un juego psicológico entre el protagonista y el antagonista, quienes en realidad son dos caras de un mismo ser. La criatura no se deja alcanzar, pero cuida que su perseguidor no desista en el intento. Al final, cuando Víctor ha muerto, sabemos que la criatura buscaba la posibilidad de que ambos, aún como enemigos, pudieran vivir en ese lugar aislado, como único espacio donde dos seres, ya condenados a vivir fuera del mundo, podían habitar. Y sólo en la muerte se pueden conciliar las dos mitades del ser atormentado y escindido. De ahí la sugerida inmolación de la criatura y su creador con la que cierra la novela:

> Prepararé mi pila funeraria y condenaré a este cuerpo miserable a las cenizas, así sus restos no ofrecerán pista alguna a ningún desdichado curioso y blasfemo que quisiera crear otro como yo. Moriré. No sentiré más las agonías que ahora me consumen; no seré preso de sentimientos insatisfechos pero insaciables. Está muerto quien me creó, y cuando yo no exista más, la memoria de ambos desaparecerá rápidamente. (Shelley, 1992: 214)[38]

La visión del ser humano que prevalece en la obra es la de un ser originalmente libre que se convierte en Prometeo encadenado, un ser atormentado por los errores del pasado y, sobre todo, una criatura dividida en un eterno conflicto entre su mente y sus pasiones. El hombre vive tratando de encontrar su identidad, para descubrirla sólo al término de su existencia, en la muerte. Pero, como ya lo habíamos observado, la literatura gótica no se caracteriza por tener finales consoladores (a pesar de las

aparentes restituciones del orden); todo lo contrario, su naturaleza es transgresora, busca sacudir al lector trayendo a la superficie todo aquello que los códigos sociales y religiosos pretenden enterrar para crear la apariencia de un mundo ordenado y seguro.

Charles Robert Maturin y la fuerza de lo faústico

Maturin (1782-1824) publicó su obra más destacada, *Melmoth el errabundo* (1820), con plena conciencia de que la novela aparecería bajo lo que era ya el indiscutible reinado de Radcliffe y Lewis, entre otros maestros del terror. Así, el autor emprende una labor homérica de reunión y apropiación de fuentes anteriores que convierten la obra en un monumento intertextual donde se condensan todas las preocupaciones de orden literario, metafísico y social comunes a los mejores representantes del primer ciclo de la tradición gótica. De ahí que se le considere el "broche de oro" de este período.

La novela de Maturin inicia con la historia de John Melmoth, en 1816. El joven estudiante es llamado para asistir a un tío moribundo, quien representa su única esperanza de adquirir solvencia económica. Al igual que en el texto de Shelley, el tiempo de la historia es la época del autor y, lo mismo que otros autores góticos, Maturin ubica la acción fuera del territorio estrictamente inglés, en este caso, Irlanda, como geografía propicia para el desarrollo de una historia de terror por las muchas leyendas que nutren su folklore, el carácter supersticioso atribuido a sus pobladores, lo mismo que su filiación a la práctica religiosa católica, lo cual la convierte en equivalente de la Italia o España de las novelas que hemos comentado. Utilizando el motivo del viaje del héroe hacia el lugar encantado y haciendo una recreación del tradicional castillo gótico, la primera parte de la historia narra el viaje de John hacia la casa de su tío, y el encuentro en la mansión ancestral de los Melmoth, como preámbulo siniestro de los muchos desplazamientos que serán narrados en la obra. Además de una propiedad en ruinas, John hereda de su tío el retrato de un ancestro de mirada encendida y penetrante, junto con un antiguo manuscrito, los cuales tiene la misión de destruir. Del retrato sabemos que "representaba a un hombre de edad mediana. No había nada notable en su ropa o en su semblante; pero sus ojos, le dio la impresión, tenían esa mirada que uno desearía no haber

visto jamás, y que comprende que no podrá olvidar ya nunca” (Maturin, 1988: 50).[39] La lectura del manuscrito, antes de ser destruido, le revela algunas pistas sobre la misteriosa existencia de un ancestro, ligada a secretos terribles. Con gran habilidad, el narrador omnisciente indica que el manuscrito estaba muy destruido por el paso del tiempo y esto no le permitió al joven estudiante (ni al lector) descubrir la historia del misterioso Melmoth en su totalidad. Pero como ya era presa de la curiosidad, John inicia una serie de indagaciones sobre la historia familiar que no se verán satisfechas hasta la llegada, a la casa de los Melmoth, de un viajero español quien, junto con su propia historia, le revelará la de Melmoth el errabundo y la de muchos otros que se vieron asediados por el maléfico personaje.

Con lo anterior nos damos cuenta de que, además de un gran manejo del suspenso, esta novela también adopta la estructura anidada del *Frankenstein* de Mary Shelley y de *Las mil y una noches*: la historia de John Melmoth sirve como un marco principal en el cual se inserta el relato del español, dentro del cual aparece la historia de los indios, que contiene a su vez la de la familia de Guzmán, dentro de la cual se encuentra la historia de los amantes. La variedad de los textos que constituyen la novela le brinda a la misma la posibilidad de jugar con distintas voces narrativas, así como una movilidad temporal y espacial sorprendente; permite la inclusión de distintos escenarios como el de un Madrid muy parecido al de *El monje*, o la creación de una isla de la India, que constata la influencia de *Vathek*. Pero, como en el resto de la literatura gótica, no se trata de un mero toque de exotismo, sino de una oportunidad para hacer una recreación y una crítica severa de distintas visiones del mundo que el autor considera dominadas por el fanatismo religioso. El elemento unificador de todos estos relatos es el errabundo, quien por sus atributos sobrenaturales está presente en todas las historias y se convierte en el protagonista de la novela.

Como personaje, el errabundo Melmoth es una recreación del Doctor Fausto y, aunque el mito del hombre que busca poder terrenal a costa de venderle su alma al demonio es muy antiguo, el *Fausto,* de Wolfgang Goethe, cuya primera parte había sido publicada en 1808, es el que ejerce una influencia mayor sobre la novela de Maturin. En la versión que Goethe elabora, Fausto no es sólo un símbolo de la arrogancia humana eternamente condenada por preferir el conocimiento terrenal al sagrado, sino que se

convierte en un mito del hombre moderno cuya lucha es “entre el cinismo de los que niegan que hay bondad en la búsqueda de la bondad, y la dedicación de los que emprenden la búsqueda” (Wynn-Davies, 1994: s.p.i).[40] Así, el Mefistófeles de Goethe, por ejemplo, en su función de espíritu de negación, se rehúsa a admitir la realidad de ningún valor humano o espiritual, y empuja al errabundo a cometer el mismo error trágico que Fausto. Atormentado y condenado, el único conocimiento nuevo que el errabundo parece haber adquirido es sobre cuán miserable es la existencia terrenal cuando se sabe que el alma está perdida para toda la eternidad. Pero según nos enteramos en otra parte de la novela, él podrá recuperar su alma si, antes de los ciento cincuenta años de vida que le fueron concedidos, logra seducir a otro humano para que venda la suya a cambio de algún favor terrenal. Alma por alma, engaño por engaño. Es así como Melmoth se convierte en el errabundo, en un tentador que va recorriendo distintos países donde busca a seres desesperados, en situaciones límite que los harían propensos a aceptar cualquier oferta. Y así aparece el español, quien obligado a la vida monástica por la superstición e ignorancia de sus padres, como la Agnes de *El monje*, sufre incontables torturas físicas y psicológicas ejecutadas por el prior de un monasterio exjesuita y por los inquisidores; o la bella Immalee, la niña salvaje rescatada de una isla cercana a la India, quien una vez restituida a su familia en España, es sometida a todos los rigores propios de la educación de una doncella de su época, lo que hace de su existencia un tormento insoportable. En fin, todos los personajes son colocados en situaciones donde parece que la única salida posible es aceptar la propuesta de Melmoth, pero ninguno finalmente lo hace. El plazo se vence y el errabundo se presenta en la antigua casa de los Melmoth, donde está siendo narrada su historia, para completarla él mismo y enfrentar su hora fatal.

Lo más interesante de este personaje es que Maturin logra fusionar en él al Fausto y al Mefistófeles de Goethe: el seducido se convierte en seductor de almas y, como el agente diabólico de Goethe, en un espíritu de negación. Lo desesperado de su situación y lo prolongado de su existencia en la Tierra le brindan un conocimiento de las miserias humanas que lo convierte en el crítico más despiadado de la especie. El discurso de este personaje lleva a cabo un desmantelamiento de las instituciones, principalmente de las

religiosas, del que no se salva casi ningún practicante de ningún credo. Y el tono socarrón que muchas veces se da el lujo de utilizar queda justificado, junto con el resto de sus juicios, por el hecho de que se trata de un discurso apropiado para un alma condenada. Interesante, también, es el hecho de que como héroe-villano, se trata nuevamente de una figura redonda que, aun siendo un agente del mal, conserva ciertos rasgos luminosos que lo hacen un "demonio" poco común. Esto se constata en su relación con la joven Immalee quien, habiéndose criado lejos de toda sociedad, desconoce la existencia del mal y se enamora del errabundo por ser el primer hombre con quien tiene contacto. La mirada centelleante que al resto de los humanos inspira pavor es para ella sólo una característica más del visitante quien, conmovido por las muestras de afecto del único ser humano bondadoso que ha encontrado en la tierra, no puede evitar enamorarse. Lo anterior da origen a una lucha interna en el personaje seductor, quien se debate entre el sentimiento amoroso y su misión de condenar a Immalee. Incluso se le aparece al padre de la doncella para advertirle que su hija está en peligro, pero este último prefiere atender sus asuntos comerciales que poner atención al mensaje, es decir que, finalmente, es la ambición del padre la que provoca la desgracia en la vida de la joven, y no tanto las acechanzas de Melmoth. Pero la aparición de ciertos sentimientos nobles que suavizan la figura del errabundo no es suficiente para salvarlo. El final de la novela deja claro que Melmoth es condenado por el resto de la eternidad, al igual que los demás personajes representantes del mal o alguna forma de destrucción en las novelas que hemos analizado. Aunque todo buen texto gótico es altamente transgresor porque violenta una serie de códigos religiosos y sociales establecidos por una comunidad dada, si los juzgamos desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XX, los finales de todas estas obras las reconcilian, en última instancia, con muchos de los valores establecidos de la época, es decir, los corruptos pagan un precio muy alto por los crímenes que cometieron, se hace justicia y eso restablece el orden que había sido alterado. Lo anterior no anula el hecho de que, entre las primeras y las últimas páginas de las novelas, los autores no desperdician la oportunidad de hacer una crítica severa de todo lo que consideran nauseabundo en su sociedad: la denuncia está hecha, sólo que en el último instante, ya sea por convicciones propias o temor a la censura, parecen dar marcha atrás, y solucionan el conflicto recurriendo a algunos de los valores

que habían cuestionado. No obstante, la manera como se asomaron al precipicio y les recordaron a los lectores la cercana presencia del mismo, fue suficiente para despertar el escándalo.

Reflexiones finales

El ciclo temprano de la literatura gótica demuestra que este subgénero tuvo una historia compleja que está cruzada por varias corrientes estéticas con las que establece distintos tipos de relaciones, a veces de oposición, a veces de complicidad. En el caso del neoclasicismo, como estética dominante en el momento del surgimiento del gótico literario, la relación es de oposición a los principios de armonía y equilibrio clásicos que el primero defendía. La adopción de la idea de lo sublime, vinculada a lo irregular y desbordado, es una de las pruebas del interés de los artistas del gótico inicial por utilizar otros principios de composición que representaran ámbitos de la experiencia humana que se ubicaban fuera de la órbita de lo racional o comprobable. La contradictoria condición humana, el amplio espectro de las pasiones y emociones, las ansiedades provocadas por un mundo cambiante donde la movilidad geográfica y política tomaba fuerza de manera creciente no podían estar representados sólo a partir del principio de lo racional como facultad superior. Una nueva estética se creó para dar cabida a un imaginario de los miedos fundamentales, y el temor a lo desconocido se vio encarnando en formas de lo monstruoso tanto humanas como sobrenaturales. Dado su impulso central, la novela gótica temprana entronca con el romanticismo como una estética cómplice, sobre todo en su vertiente más oscura y atormentada. El énfasis que el romanticismo puso en la experiencia individual y la difícil vinculación de la misma con lo colectivo alentó una transición de lo sublime hacia lo siniestro, es decir, hacia una noción de la experiencia en la que predomina un efecto de perplejidad o desorientación ante la imposibilidad de reconocer lo familiar reprimido que retorna a la superficie de lo humano con un rostro inesperado. En el ensayo clásico de Freud sobre lo siniestro o lo *unheimlich*, el concepto es definido en los siguientes términos: “lo ‘siniestro’ es esa clase de lo terrible que nos guía de regreso a algo que hemos conocido por mucho tiempo y que nos fue una vez muy familiar” (Freud, 2004: 76),[41] definición que el psicoanalista complementa con las

palabras de Schelling: “lo siniestro es todo lo que debe haber permanecido oculto y secreto, y que, sin embargo, sale de nuevo a la luz” (Schelling en Freud, 2004: 79).[42] En otro momento de su estudio, Freud apunta que el efecto de lo siniestro es a menudo y con facilidad producido “al desdibujar la distinción entre la imaginación y la realidad, como cuando algo que hasta ese momento hemos pensado como imaginario se nos aparece en la realidad, o cuando un símbolo adquiere todas las funciones y significado de la cosa que simboliza” (Freud, 2004: 93).[43] Dos aspectos adicionales del trabajo de Freud son de utilidad para el estudio de lo gótico y el terror: el primero es que su revisión de la etimología de la palabra *heimlich* y su supuesto contrario, *unheimlich*, revela que no se trata de opuestos sino de términos donde el segundo contiene o conserva parte de las connotaciones del primero, lo cual se convierte en el punto de partida para la construcción de la noción del doble o *doppelgänger*, como otredad contenida en lo uno. En segundo lugar, Freud concluye su texto vinculando las nociones anteriores, lo siniestro y el doble, con otros aspectos del terror que son fundamentales para la lógica de la literatura gótica. Freud declara que en relación con “los factores del silencio, de la soledad y de la oscuridad, sólo podemos afirmar que en realidad son elementos para la producción de esa ansiedad infantil mórbida de la cual la mayoría de los seres humanos no se ha nunca librado por completo” (Freud, 2004: 99).[44] La literatura de terror da cuenta de hasta qué punto esa liberación no ocurre en los procesos de maduración, y crea representaciones múltiples de las formas en que la psique adulta intenta relacionarse con dichas ansiedades.

Hacia finales del siglo XIX, las historias góticas se desarrollan con cada vez más frecuencia en un contexto urbano donde el bosque es sustituido por los laberintos de una ciudad indescifrable, y el castillo se ve reemplazado por el hospital psiquiátrico, internado escolar o casa urbana de proporciones claustrofóbicas y contigüidades amenazantes. El héroe-villano se transfigura en caballero victoriano, en *flâneur* que camina por los callejones traseros y se desdobla en pieles o telas que le devuelven una imagen otra, la de un *alter ego* estremecedor. Novelas como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) o *El retrato de Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*) demuestran que el gótico también tuvo la capacidad de adaptarse, por ejemplo, a la estética

decadentista, y dar voz a los temores del *fin de siècle*, vinculados con los nuevos descubrimientos en el área de la biología y la psicología evolutivas que daban sustento científico a la idea de degeneración o extinción de la especie.

Lo anterior es sólo un ejemplo de cómo la estética del terror no se agota con el primer ciclo de la novela gótica, sino que se adapta para expresar los miedos y ansiedades, individuales y colectivos, de distintas épocas, y adopta o enfatiza diferentes matices de lo oscuro, así como diversas estrategias literarias, para continuar enfrentando a los lectores con aspectos de la experiencia humana que a veces preferiríamos no contemplar. El colapso de lo imperial, las guerras mundiales, la guerra fría o la revolución tecnológica también encontraron sus propios vehículos de representación en las narrativas cada vez más híbridas del siglo XX, algunas de ellas con filiación gótica dominante, otras con la presencia de lo gótico al interior de una estética otra, como la de ciertas variantes de la ciencia ficción o la fantasía.

Una de las razones por las que lo gótico ha sobrevivido a lo largo de más de dos siglos es por su condición de género popular, que le brinda un alto grado de maleabilidad y libertad en la incorporación de elementos venidos de distintos ámbitos de la cultura. La marca de bastardía que caracterizó la producción gótica dieciochesca y decimonónica, y que todavía alcanza a muchas obras de terror del siglo XX, es un arma de por lo menos dos filos.

En un sentido negativo, el género ha sufrido el desprestigio de ser considerado para el consumo de un público lector menos especializado que el que solía leer poesía u otras publicaciones de corte filosófico o científico. Se le acusaba de ser una literatura centrada en provocar sólo reacciones viscerales y que resultaba peligrosa para las mentes más impresionables, ya que fomentaba la tendencia a dar rienda suelta a la imaginación, mientras que, para las mentes más recias o con mayor instrucción, sólo podía representar un entretenimiento banal. En la historia literaria del siglo XVIII, la novela gótica es en sí misma un subgénero bastardo, una hija ilegítima de la novela en general quien, a su vez, estaba librando la batalla por su legitimización como forma de escritura; de ahí que tengamos una infinidad de novelas góticas publicadas de manera anónima o en condiciones de paternidad/maternidad negadas, o múltiples ejemplos de obras que recurren

al motivo del “hallazgo del manuscrito” que intenta presentar a su autor/a como mero transcriptor o traductor del texto, así como una infinidad de adaptaciones, traducciones libres y plagios que niegan sus orígenes.

En un sentido positivo, esta misma falta de legitimidad y las condiciones de anonimato o pseudonimia en las que nació una buena parte de las obras góticas permitió que muchas historias fueran traducidas, adaptadas y reescritas, así como el surgimiento de secuelas y, más tarde precuelas: se estableció un verdadero circuito de materiales literarios en intensa circulación internacional (el caso de los intercambios e influencias entre los autores ingleses y alemanes es paradigmático) que vigorizó la producción gótica, nutriéndola de elementos tanto de las culturas populares, como de las mitologías y los recursos propiamente literarios de diversas tradiciones. Algunos críticos, como David Miles, incluso hablan de un “Globalgothic” que ha estado en funcionamiento desde el siglo XVIII.[45]

Por último, es interesante observar la conformación de los públicos lectores de las obras en distintos períodos y lo que esto implica con respecto a la noción de canon literario. Una novela como *Frankenstein* ha sufrido variantes enormes en la historia de su recepción y, hoy en día, a pesar de que sus personajes centrales hayan sido incorporados (o fagocitados) por la cultura popular, la novela en sí es cada vez menos leída por un público general, ha sido asimilada al canon de la alta literatura, a los programas de estudio de las universidades y al léxico tanto de lo artístico como de lo científico, especialmente en el ámbito de la bioética. Esto nos habla del canon y de lo popular como nociones cambiantes, sometidas a procesos históricos cruzados por variables diversas y de cómo la idea de una tradición literaria nacional o regional sí juega un papel de peso, todavía, en la lectura de las literaturas populares.

Ejercicios

1) Analiza el cuento “El mono”, perteneciente a *Siete cuentos góticos* (*Seven Gothic Tales*, 1934), de Isak Dinesen, según el concepto de lo sublime de Edmund Burke, y la distinción entre las ideas sobre el terror y el horror propuestas por Ann Radcliffe.

2) Lee el ensayo de Sigmund Freud titulado “Lo siniestro” (“The Uncanny”) y el capítulo 3 del primer volumen de *El monje*, de Matthew Lewis. Escribe un ensayo en el que vincules el concepto de lo siniestro freudiano al análisis del fragmento referido.

3) Analiza el tema del destino en relación con al menos dos personajes de la novela *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin.

4) Ve la película *Criaturas celestiales* (Peter Jackson, 1994). ¿Hasta qué punto crees que la obra fílmica sigue las convenciones del gótico clásico? ¿En qué momentos dirías que se aparta de ellas o reformula principios de composición?

5) Ve la película *Frankenstein* (James Whale, 1931). Analiza el tipo de adaptación de la novela de Shelley que Whale decidió llevar a cabo. Pon especial atención a la escena donde la criatura se encuentra en el interior del molino de viento.

Notas del capítulo

---

1. Un ejemplo de la transición del románico al gótico en la arquitectura inglesa es la catedral de Durham, primer edificio que se conserva con bóvedas nervadas ojivales, donde la capilla gótica, llamada de los Nueve Altares, aloja los restos de San Cutberto. Este componente del complejo arquitectónico fue construido entre 1242 y 1280.

2. "a little Gothic castle."

3. "*A Gothic Story*."

4. "will not do so by urging any positive view of the Middle Ages."

5. "ingrained distrust of medieval civilization and its representation of the past primarily in terms of tyranny and superstition."

6. "into the realms of psychological chaos, emotional wastelands, psychic trauma, abysses opened up by the imagination. He or she explores the capacity for experiencing fear, hysteria and madness, all that lies on the dark side of the mind and the near side of barbarism; what lurks on and beyond the shifting frontiers of consciousness [...] and where, perhaps, there dwell ultimate horrors or concepts of horror and terror [...]: paradigms, images and figures of suffering and chaos, and thus of various kinds of hell."

7. "1095, the era of the first crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards" (Walpole, 1963: 15).

8. "are such as were believed in the darkest ages of christianity" (Walpole, 1963: 15).

9. "the Lord giveth, and the Lord taketh away: bless his holy name and submit to his decrees" (Walpole, 1963: 95).

10. "a clap of thunder, at that instant, shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armor was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The latter, forcing Theodore along with them, rushed into the court. The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. "Behold in Theodore the true heir of Alfonso!" said the vision: and having pronounced these words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards Heaven, where, the clouds parting asunder, the form of St. Nicholas was seen, and, receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory" (Walpole, 1963:109).

11. "Monk Lewis."

12. "As it was now evening, the servant, who conducted Isabella, bore a torch before her. When they came to Manfred, who was walking impatiently about the gallery, he started, and said hastily, 'Take away that light, and begone!'" (Walpole, 1963: 33).

13. "rose to pursue her; when the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to his sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hollow and rustling sound" (Walpole, 1963: 34).

14. "The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one, under so much anxiety, to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except, now and then, some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the

wrathful voice of Manfred, urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped, and listened to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred. Every suggestion, that horror could inspire, rushed into her mind. She condemned her rash flight, which had thus exposed her to his rage, in a place where her cries were not likely to draw anybody to her assistance" (Walpole, 1963: 36).

15. "In the morning, Manfred signed his abdication of the principality, with the approbation of Hippolita, and each took on them the habit of religion, in the neighbouring convents" (Walpole, 1963: 111).

16. "the intense school of horror."

17. "one of his eyes became so terrible, that no person could bear to behold it; and the wretch upon whom it was fixed instantly fell backward, and sometimes expired."

18. "fell on the ground, and his people were obliged to lay him on a bed, where he remained many days in such a state of insensibility as excited compassion in the emir himself."

19. "a pastiche of the *Arabian Nights* and of Voltaire's *Contes philosophiques*."

20. "the pen one had thought Voltairian is dipped into blacker and blacker ink: it is the pen of Edgar Poe, of Baudelaire, of Lautréamont."

21. "Some stalked slowly on, absorbed in profound reverie; some shrieking with agony, ran furiously about like tigers wounded with poisoned arrows; whilst others, grinding their teeth in rage, foamed along more frantic than the wildest maniac."

22. "His person was that of a young man, whose noble and regular features seemed to have been tarnished by malignant vapours. In his large eyes appeared both pride and despair: his flowing hair retained some resemblance to that of an angel of light. In his hand, which thunder had blasted, he swayed the iron spectre that causes the monster Ouranbad, the afrits, and all the powers of the abyss to tremble."

23. "which would transgress those bounds the wisdom of the Creator has proscribed to human knowledge."

24. "Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either from motives of piety or thirst of information. But very few were influenced by those reasons; and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt."

25. "As Ambrosio descended from the Pulpit, His Auditors crowded round him, loaded him with blessings, threw themselves at his feet, and kissed the hem of his Garment. He passed on slowly with his hands crossed devoutly upon his bosom, towards the door opening into the Abbey-Chapel, at which his monks waited to receive him. He ascended the Steps, and then turning towards his Followers, addressed to them a few words of gratitude, and exhortation. While he spoke, his Rosary, composed of large grains of amber, fell from his hand, and dropped among the surrounding multitude. It was seized eagerly, and immediately divided amidst the Spectators. Whoever became possessor of a Bead, preserved it as a sacred relique; and had it been the Chaplet of thrice-blessed St. Francis himself, it could not have been disputed with greater vivacity. The Abbot, smiling at their eagerness, pronounced his benediction, and quitted the Church, while humility dwelt upon every feature. Dwelt She also in his heart?"

26. "'What Beauty in that countenance!' [...] 'Can the Lily rival the whiteness of that hand? Oh! if such a Creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures ofthat snowy bosom! Gracious God, should I then resist the temptation? Should I not barter for a single embrace the reward of my sufferings for

thirty years? Should I not abandon... Fool that I am! Whither do I suffer my admiration of this picture to hurry me? Away, impure ideas! Let me remember, that Woman is for ever lost to me. Never was mortal formed so perfect as this picture. But even did such exist, the trial might be too mighty for a common virtue, but Ambrosio's is proof against temptation. Temptation, did I say? To me it would be none. What charms me, when ideal and considered as a superior Being, would disgust me, become Woman and tainted with all the failings of Mortality. It is not the Woman's beauty that fills me with such enthusiasm; it is the Painter's skill that I admire, it is the Divinity that I adore! Are not the passions dead in my bosom? Have I not freed myself from the frailty of Mankind? Fear not, Ambrosio! Take confidence in the strength of your virtue.'"

27. "of the infinite danger within or beneath what had seemed familiar or safe" y de la pasión sexual como "the locus of danger."

28. "a young Novice belonging to the Monastery, who in three Months intended to make his profession."

29. "Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely and *sublime* [...] As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity [...] While they waited till the servant within should come to open the gates, she anxiously surveyed the edifice: but the gloom, that overspread it, allowed her to distinguish little more than a part of its outline, with the massy walls of the ramparts, and to know, that it was vast, ancient and dreary" (cursivas mías).

30. "As the carriage-wheels rolled heavily under the portcullis, Emily's heart sunk, and she seemed, as if she was going into her prison; the gloomy court, into which she passed, served to confirm the idea, and her imagination, ever awake to circumstance, suggested even more terrors, than her reason could justify."

31. "sublimity presented an excess that could not be processed by the rational mind […] and produced a *frisson* of delight and horror, tranquility and terror."

32. "by 'obscurity' or indeterminacy in its treatment of potentially horrible events; it is this indeterminacy that leads the reader toward the sublime. Horror, in contrast, 'nearly annihilates' the reader's responsive capacity with its unambiguous displays of atrocity."

33. "as the difference between 'awful apprehension and sickening realization,' with Radcliffe the sole representative of the former and Beckford, Maturin, Shelley and Godwin allied with Lewis in representing the latter."

34. "Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him. His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost super-human. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition."

35. "with his blend of pride, melancholy, mystery, and dignity. In many ways he represents the final stage before Byron in the whole complicated genealogy of the Romantic hero."

36. "Satan had his companions, fellow-devils, to admire and encourage him; but I am solitary and

abhorred.”

37. No es del todo inusual que en la tradición medieval cristiana se represente al centro del infierno como un lugar helado; véase, por ejemplo, el último capítulo de la primera parte de la *Divina Comedia*. También durante los primeros siglos de la Edad Media, en algunas sagas germanas, al morir los héroes se les coloca en barcas que se incendian y se espera que dichas barcas se dirijan hacia las tierras desiertas del Norte, lugar a donde van los muertos.

38. “I shall collect my funeral pile, and consume to ashes this miserable frame, that its remains may afford no light to any curious and unhallowed wretch, who would create such another as I have been. I shall die. I shall no longer feel the agonies which now consume me, or be the prey of feelings unsatisfied, yet unquenched. He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish.”

39. “It represented a man of middle age. There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget” (Maturin, 1961: 13).

40. “between the cynicism of those who deny that there is goodness in the search for goodness, and the dedication of those who make the search.”

41. “the ‘uncanny’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar.”

42. “everything is uncanny that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light.”

43. “by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes.”

44. “the factors of silence, solitude and darkness, we can only say that they are actually elements in the production of that infantile morbid anxiety from which the majority of human beings have never become quite free.”

45. Mencionado en la ponencia que Robert Miles leyó en el *I Coloquio Internacional de Literatura Gótica* (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 31 marzo-2 de abril de 2008). Para un estudio más detallado del concepto, véase: Byron, Glennis (ed.). (2013). *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press. La introducción elaborada por la editora, así como el capítulo I, “Theorising Globalgothic”, de Fred Botting y Justin D. Edwards, definen esta noción y justifican la pertinencia de acuñar un término como éste para ampliar las posibilidades de análisis de obras producidas en contextos más allá del occidental, que han tenido o no contacto con la tradición del género como se le entiende en su versión principalmente angloparlante.

II. De lo que retorna: el vampiro y sus reapariciones en la página, la pantalla y superficies varias

Llamo clásico a lo sano
y romántico a lo enfermo.
Goethe

Tras la revisión del capítulo anterior, cualquier lector, sin ser necesariamente especialista en literatura de terror, se preguntará dónde quedó el vampiro, esa figura fascinante que suele ser la primera que viene a la mente cuando se piensa en historias de horror ubicadas en una Europa de castillos medievales decadentes con oscuros pasadizos subterráneos. Dada la popularidad de la figura, y porque la idea más generalizada de la literatura gótica suele reducirla de manera casi exclusiva a la literatura vampírica, es que decidí tratar el tema en un capítulo aparte. Esto me permitirá conceder a las historias de vampiros la importancia que sin lugar a dudas tienen dentro del amplio espectro del terror, y hacer referencia a obras tanto clásicas como contemporáneas que recrean al príncipe de la noche en superficies de papel y celuloide, entre otras.

Aunque en las novelas fundadoras de lo que hemos llamado el gótico temprano el vampiro está ausente, eso no quiere decir que no formara parte del folklore europeo y el de muchos otros pueblos desde siglos atrás. Como en el caso de las historias de fantasmas, las de vampiros aparecen también en las tradiciones de comunidades con creencias animistas, pero podríamos decir que se trata de la otra cara de la moneda: mientras el fantasma es un *espíritu* que, no pudiendo encontrar el descanso eterno, ronda el mundo de los vivos, algunas veces para ajustar cuentas pendientes, otras para pedir ayuda y hallar el anhelado descanso, el vampiro es el ser que ha logrado la inmortalidad del *cuerpo*, materia vacía (razón por la cual su imagen no se refleja en los espejos) que no se resigna a que su existencia sea temporal y recurre al robo de la energía vital de otros seres. Pero ambas figuras son creadas a partir de una concepción escindida de la naturaleza humana.

Existe cierta confusión en cuanto al origen etimológico de la palabra, pero la mayor parte de las definiciones coinciden con la utilizada por Vicente

Quirarte en *Sintaxis del vampiro*:

> la palabra *vampiro* procede de la voz serbia *wampira* (*wam*= sangre, *pir*= monstruo), y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa Central, regresa a alimentarse con la sangre —y, según ciertas variantes, con la carne— de los seres que en vida estuvieron más próximos a él. (Quirarte, 1996: 23-24)

Con diversas máscaras, el principio vampírico aparece en culturas distintas desde épocas tan remotas como en el caso de las leyendas asirias, varios siglos antes de nuestra era. Según el *Diccionario ilustrado de los monstruos*, "los temas fundamentales que estructuran el mito del vampiro son el miedo a los muertos que regresan y la creencia en el poder vital de la sangre" (Izzi, 1996: 494). Si a estas últimas líneas le agregamos las ya citadas del ensayo de Quirarte, vemos que el mito está ligado, desde sus orígenes, a elementos canibalísticos y a prácticas relacionadas con el incesto, rasgos que los escritores de literatura vampírica han trasladado al contexto del discurso literario.

Ahora bien, ¿cómo es que tiene lugar este "traslado" o adopción? Siguiendo las explicaciones del mismo *Diccionario ilustrado de los monstruos*, descubrimos que entre los siglos XVII y XVIII, en los países de Europa oriental (principalmente Alemania, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Rumania), se constató una auténtica "epidemia vampírica" que dio gran popularidad al tema, llegándose a debatir en sedes científicas. En el siglo siguiente, "el mito tenebroso del muerto que regresa para exigir a expensas de los vivos su derecho a la supervivencia, se pone de moda como tema de ambiente romántico, [siendo éste] particularmente sensible a los temas macabros y relacionados con cementerios" (Izzi, 1996: 494).

El primer texto literario de aliento romántico que trabaja con la figura del vampiro es "La novia de Corinto", escrito en 1797 por Wolfgang von Goethe. El carácter transgresor de la obra reside en el predominio de los elementos paganos sobre los cristianos, así como su predilección por lo monstruoso o sobrenatural frente a lo "normal" o racional. Con el texto de Goethe, el vampiro se convierte en una figura que encarna "la rebeldía de la pasión, la identificación de amor y muerte y [...] la condenación como forma posible de culminación del amor. Es a partir de Goethe que sexo, muerte y diabolismo forman la combinación clave de la figura vampírica"

(Goethe, 1996: 11).

Otros textos importantes que contribuyeron a la consolidación del vampiro como personaje literario fueron la “Historia de Pacheco” que pertenece al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805), del autor polaco Potocki, y el texto del alemán E. T. A. Hoffmann, titulado “Vampirismo” o “Aurelia”, cuya redacción tuvo lugar en 1814, aunque su publicación se suela datar en 1821. El primero de éstos adereza el relato vampírico con elementos como el incesto, el humor y, por primera vez, el tema de la homosexualidad. El segundo texto destaca por vestir una historia de vampiros con el atuendo del relato moderno.

Coleridge, Polidori y Le Fanu: precursores de lo vampírico en lengua inglesa

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) introdujo a la tradición en lengua inglesa la primera figura vampírica con credenciales literarias indiscutibles al publicar, en 1816, un panfleto que contenía los poemas “Kubla Khan”, “Los dolores del sueño” (“The Pains of Sleep”) y la obra que aquí nos concierne, “Christabel”, cuya composición había iniciado en 1797. El poema está caracterizado por un aire de indeterminación que tiene que ver con la imposibilidad de saber si fue deliberada o fatalmente dejado inconcluso por su autor. Esto crea un eco afortunado con las otras fronteras que el texto vuelve porosas al narrar la historia de Christabel y la figura vampírica de la obra, Geraldine, quienes prefiguran la relación de Laura y Carmilla en el texto de Le Fanu. Se trata de un poema narrativo de forma métrica y patrón de rima regulares que contrastan con el desdibujamiento de las fronteras entre lo nocturno y lo diurno, la inocencia y la corrupción, así como los roles de género que en la obra se ven despojados de su condición monolítica. La incertidumbre y lo mesmérico son sus principios estéticos, y resulta de particular interés la marca física en el cuerpo de Geraldine, el personaje sobrenatural y maligno de la historia, ya que también es contradictoria: por un lado es físicamente identificable y, por otro, la voz poética del texto, aunque la ubica en el pecho y un costado del personaje, es incapaz de definir de qué clase de marca se trata. Este principio paradójico también se hace presente en la idea de belleza y seducción asociada al personaje corruptor y su poder erotizante, lo mismo que la presencia de una

imaginería ambigua en la que lo materno y lo sexual son a veces yuxtapuestos. Si bien la interpretación de "Christabel" sigue siendo un ejercicio hermenéutico condenado a lo inconcluso, sus motivos y símbolos reaparecen en textos posteriores con una constancia abrumadora.

En el ámbito de la narrativa angloparlante, el vampiro hace su aparición con el texto de John William Polidori (1795-1821) titulado "El vampiro" ("The Vampyre"), publicado en 1819 en *The New Monthly Magazine* de Londres, pero escrito en 1816 a instancia de Lord Byron, en la famosa reunión de Villa Diodati que también dio origen al *Frankenstein* de Mary Shelley. Se trata de un texto que, sin grandes pretensiones estéticas, condensa en la figura de Lord Ruthven muchos de los atributos del vampiro literario que ahora consideramos clásico.

El relato se inicia con la descripción de un hombre de origen noble que, sin más explicaciones, hace su aparición en las tertulias de la alta sociedad inglesa despertando, por su aspecto extraño, el interés de las damas:

> [...] un noble, más notable por sus singularidades que por su rango. Él miraba el júbilo a su alrededor como si no pudiese participar en tal. Al parecer, las risas ligeras de la feria sólo llamaban su atención con el fin de que las sofocara e infundiera terror en esos pechos donde reinaba la inconsciencia. Quienes sentían este asombro no podían explicar su causa: algunos lo atribuían al ojo gris muerto, el cual, al fijarse en la cara del objeto, no parecía penetrar y con una ojeada se clavaba hasta los sentires más profundos del corazón; pero el cual caía sobre la mejilla en un rayo de plomo que pesaba sobre la piel que no podía atravesar. (Polidori, 1992: 235-236)[1]

De estas líneas obtenemos parte del retrato del personaje, que más tarde sabremos corresponde a Lord Ruthven, el vampiro de la historia. Se trata ya de una figura aristocrática, aunque venida de tierras lejanas y, por lo tanto, con un origen desconocido. El halo de misterio que rodea al personaje se acentúa por su aspecto severo, la inexpresividad del rostro y lo perturbador de la mirada. La distancia que establece con el resto de los personajes, su "incapacidad" para participar en el regocijo generalizado, lo convierten en el elemento marginal y "exótico" dentro del mundo civilizado. El texto de Polidori explora aspectos que se habían convertido en temas tradicionales de la novela gótica: la confrontación civilización/barbarie y la amenazadora presencia de seres sobrenaturales malignos en la época y contexto contemporáneos al propio autor.

Aunado a lo anterior, la capacidad de seducción del vampiro y su

naturaleza erotizada y erotizante representan una doble amenaza, física y moral, contra el orden establecido. Inspira el temor y la atracción típicos de lo desconocido, de tal manera que el agente maligno de la historia entra por la puerta principal de la mansión y se le recibe con todos los honores.

La contraparte de este personaje es Aubrey, el joven héroe de la historia, cuyo código de honor será uno de los principales impedimentos para que pueda salvar a las damiselas en apuros en un texto donde los alcances del monstruo parecen ilimitados. Los espacios donde tienen lugar los dos ataques principales del vampiro son importantes: el primero es Grecia, geografía limítrofe entre los mundos occidental y oriental, y el segundo es Londres, el corazón mismo del mundo civilizado, según lo plantea el propio cuento. Aquí observamos uno de los patrones que serán explotados en la obra de Stoker: la pulsión expansiva, conquistadora y destructiva de la figura vampírica, y su capacidad para representar la otredad como fuerza amenazadora.

Pero la propuesta de fondo más rica que Polidori hace en este texto es la denuncia de un código moral obsoleto —el de Aubrey— que orilla al personaje a preferir la destrucción de los suyos antes que sacrificar su honor. En Aubrey, aquello que él hubiera considerado su mayor fortaleza, su integridad moral, se convierte en su debilidad: es precisamente su concepto de honor el principal factor que lo vuelve vulnerable frente a Lord Ruthven, quien está más allá de dichas ataduras. El vampiro es un personaje de los márgenes en el sentido más amplio de la palabra, posicionado culturalmente “afuera”. Por eso cada vez que irrumpe en el corazón del mundo “civilizado” violenta los códigos sociales, sexuales, morales y religiosos. Y el mayor acierto del cuento, en términos de la transgresión, es que ésta no sólo se lleva a cabo, sino que permanece impune, a diferencia de lo que sucede en las novelas que constituyen el género gótico temprano y en la del propio Stoker, donde no importando cuán irreverentes sean los planteamientos metafísicos, psicoanalíticos o sociales hechos a lo largo del texto, al final el bien prevalece sobre el mal y el orden se reestablece en el universo literario temporalmente regido por el caos. En la historia creada por Polidori, sin embargo, el vampiro arrasa con los representantes de la inocencia, casi podríamos decir que Aubrey se convierte en el equivalente de la “damisela en apuros” de la novela gótica de siglo XVIII, sólo que en

este caso no hay un tercero que venga en su auxilio. Y el agente del mal escapa ante los ojos desconcertados de quienes, entrenados en el aparato del pensamiento lógico —y limitados por el mismo— no pueden entender qué está sucediendo.

Para completar la triada vampírica que antecede a *Drácula*, necesitamos detenernos un momento en *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu. La *novella* pertenece a una colección de historias titulada *In a Glass Darkly*, de 1872, y es narrada en primera persona por la propia Laura. El texto forma parte del compendio de los escritos del doctor Hesselius, a su vez reunidos por un narrador testigo cuya identidad permanece sin ser identificada. A los varios filtros narrativos que lo anterior supone, se une lo misterioso de la personalidad del propio doctor Hesselius, un doctor en ciencias ocultas en quien se combinan los atributos del científico, el alquimista y el detective. Una vez que el lector entra en el nivel narrativo de la historia contada por Laura, se encuentra con la vida del personaje y su padre anciano en el aislamiento de un castillo en Estiria, un paisaje caracterizado por las descripciones típicas de lo sublime romántico. El aislamiento geográfico y las condiciones de orfandad hacen de Laura un personaje sediento de compañía, y en este contexto ocurre el accidente del carruaje que conduce a la estancia de Carmilla, una joven extraña, en el *schloss* o castillo de la protagonista. Las condiciones misteriosas de la llegada de Carmilla coinciden con la aparición inexplicable de Geraldine en el texto escrito por Coleridge: lo sobrenatural irrumpe en la vida de los personajes y habla de la hostilidad de fuerzas superiores que intervienen en la existencia humana de forma arbitraria.

Carmilla es una entidad vampírica que se alimenta de la sangre de otras jóvenes, y desarrolla una predilección particular por Laura, a quien acecha y seduce gradualmente, en escenas de un erotismo exacerbado, donde lo vampírico es asociado a lo felino como representación de una sexualidad que, no por estar descrita con un lenguaje elegante, es menos feroz. Laura vive un despertar sexual, una entrada en el mundo adulto, en condiciones de oscuridad y violencia que ponen en peligro tanto su integridad física como espiritual.

El encuentro con un tercer personaje, el general Spielsdorf, introduce otro plano narrativo en la historia y revela la historia de Mircalla, anagrama de

Carmilla, y su pertenencia al linaje terrible de los Karnstein, antiguos señores del castillo del mismo nombre, ahora en ruinas, desde donde gobernaban toda la región. El viaje al castillo se convierte en un desplazamiento hacia el centro imantado del mal, un rito de paso entre la vida y la muerte, el pasado y el presente. Aunque Laura sobrevive algunos años después de los acontecimientos principales de la historia, los suficientes para poder narrarla, también muere, en circunstancias que no son explicadas en el texto. La aniquilación de Mircalla no es garantía de que lo vampírico no haya prevalecido en la propia Laura, o que la corrupción de su sangre no la haya conducido a alguna otra forma de degeneración. La última sección de la obra adopta casi el formato de lo ensayístico y se convierte en una disertación sobre la naturaleza del reviniente, su sofisticación y fuerza, así como la persistencia de su presencia en el duermevela de Laura. Lo ominoso permea el texto de principio a fin, y los espacios de indeterminación de la *novella* la hacen altamente connotativa. En el lector, como en Laura, prevalece una sensación de vulnerabilidad.

Drácula, de Bram Stoker, como la figura paradigmática

Publicada en 1897, cien años después del texto de Goethe, *Drácula* constituye la obra más importante de la producción del escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912) y la piedra de toque de la literatura vampírica occidental. Esta novela puede ser considerada como un parteaguas dentro de la mencionada tradición literaria no sólo porque en ella están asimiladas muchas de las convenciones establecidas por la novela del gótico temprano, sino por la inclusión de elementos modernos que marcan la transición hacia lo que será la literatura de terror del siglo XX. La historia es de sobra conocida: el misterioso conde Drácula decide mudarse a Inglaterra, razón por la que Jonathan Harker, en su papel de abogado, viaja hasta Transilvania para cerrar el trato de compra-venta de un inmueble. Harker se convierte en prisionero del Conde mientras éste, ya instalado en Whitby, empieza a cobrar víctimas. Entre las más importantes se encuentra Lucy Westenra, amiga de Mina Murray, prometida de Harker. Cuando Jonathan logra volver a Inglaterra, él y Mina, ya como esposos, se unen al Dr. Abraham Van Helsing y los antiguos pretendientes de Lucy Westenra en su

lucha contra la “infección”, la peste que azota a Inglaterra: el vampiro de la dinastía de los *Dracul*.

Desde el inicio de la obra, notamos la presencia de rasgos temáticos y de caracterización típicos de la novela gótica. Jonathan Harker representa la mente sajona, racional, incrédula. Su viaje a Rumania es equivalente al viaje del héroe del folklore europeo que se interna en el bosque y, tras enfrentar una serie de obstáculos que implican la pérdida de la inocencia y la entrada en mundos insospechados, sale victorioso y poseedor de un nuevo conocimiento. Además de volver a encontrarnos con el poder de atracción que ejercen los centros imantados del mal en todas las obras de terror, el proceso de internamiento de Harker en territorio rumano nos remite a otro de los temas centrales de la literatura gótica: la confrontación entre el mundo occidental y el oriental. Rumania es retratada, en la novela, como una tierra desconocida para los geógrafos de la época y para el personaje mismo, en especial el distrito donde se ubica el castillo del conde Drácula: “el extremo este del país, justo en las fronteras de tres estados, Transilvania, Moldavia y Bucovina, en medio de los montes Cárpatos; una de las regiones más salvajes y menos conocidas de Europa” (Stoker, 1981: 2).[2] Así, se convierte en el lugar propicio para la existencia de seres terribles e inexplicables, al mismo tiempo que se une a la lista de países, hasta ahora compuesta por España, Italia y Grecia, dominados por el fanatismo y la superstición. Sólo que Stoker le da a esta atmósfera exótica un toque seductor. El colorido que predomina en el paisaje y sus habitantes fascina a Harker, pero conforme se acerca a los dominios del Conde, los rostros y la atmósfera se tornan agrestes. El personaje empieza a sentirse incómodo ante las expresiones sobresaltadas de quienes descubren que viaja hacia el castillo que está del otro lado del Paso del Borgo, en la frontera con Bucovina. Es en una de estas ocasiones cuando una mujer le regala un crucifijo que, en primera instancia, le parece a Harker una muestra de fanatismo, pero que una vez prisionero, será su salvaguarda.

Además de la construcción de una atmósfera que sufre un proceso gradual de oscurecimiento, el tema de la confrontación civilización/barbarie como uno de los consentidos de la literatura gótica está trabajado en distintos niveles de la obra. Como ejemplo adicional podríamos mencionar el nombre del barco que transporta al Conde hasta Inglaterra: *Demeter*. La

alusión a la diosa griega de la agricultura —Ceres, en la tradición latina— asociada con las plagas y la destrucción, convierte al barco en un símbolo que anuncia la devastación de Occidente por el elemento venido de tierras desconocidas.

Pero no es interesante solamente el manejo de la atmósfera en el texto. En la línea de la caracterización destaca, sobre todo, la creación del personaje protagónico. Recordemos el primer encuentro de Harker con el Conde, a la puerta del castillo:

> Adentro estaba parado un hombre alto y anciano, bien afeitado salvo un bigote largo y blanco, ataviado de negro de pies a cabeza, sin una pizca de color sobre cualquier parte de él. En su mano sostenía un candelero antiguo de plata, cuya flama ardía sin ningún tipo de chimenea o globo, y la cual proyectaba largas sombras que se agitaban en la corriente de aire que pasaba por la puerta abierta. (Stoker, 1981: 16)[3]

Aquí empieza la descripción de la apariencia física del personaje, la cual se ha convertido en el punto de partida de todas las caracterizaciones de vampiros tanto en la literatura como en el cine. A excepción del largo bigote victoriano que muchas representaciones suelen eliminar, el atuendo negro (muchas veces el riguroso esmoquin) y la figura estilizada son ya lugares comunes de la figura vampírica. Sin embargo, un elemento no tan explotado es el de la lámpara que el Conde sostiene al darle la bienvenida a Jonathan Harker.[4] Este atributo convierte al personaje en una recreación del Ermitaño, figura de los arcanos mayores del Tarot, asociada al número nueve y que se describe de la siguiente manera:

> Un hombre con barba, envuelto en un gran manto, avanza lentamente alumbrándose con una linterna que sostiene con la mano derecha. [...] El número nueve posee un valor ritual. Último en la serie de números, anuncia a la vez un fin y un recomienzo. El hombre barbado que avanza lentamente sobre un terreno seguro personifica la experiencia adquirida a lo largo de la vida. La linterna le alumbra y le asiste en su búsqueda de la sabiduría y la espiritualidad. Sin embargo, hay que recordar que esta búsqueda de lo absoluto contiene diferentes etapas que hay que vivir lo más discretamente posible. Es la razón por la cual el Ermitaño vela ligeramente la linterna a la altura de su rostro. El Ermitaño anuncia la sabiduría, la soledad, la paciencia y la abnegación [...] es también la representación de la soltería voluntaria o sobrevenida. (Silvestre, 1994: 32-33)

Además del significado general de la figura del Ermitaño, en el caso específico del Tarot de Crowley, éste simboliza “la intrepidez y el valor requeridos para conseguir percepciones verdaderamente esenciales e independientes, que no sean simplemente una repetición de las creencias de

otra gente” (Banzhaf y Hemmerlein, 1995: 68).

Saltan a la vista muchos elementos comunes entre la figura del Ermitaño y la del Conde; entre ellos están la soledad, el aislamiento, la experiencia de los muchos años vividos, la fuerza interna y la capacidad para enfrentar el conocimiento de verdades que le son vedadas al común de los mortales. El “recomienzo” al que se alude podría asociarse al viaje que Drácula quiere emprender hacia el Oeste. Sin embargo, como ocurre en otros momentos de la novela en que símbolos rituales cristianos como el agua bendita o un crucifijo contribuyen a la satanización del protagonista, hay también una especie de perversión en la figura de este Ermitaño de Transilvania, cuyos conocimientos son utilizados para fines destructivos. Además, como Satán, es un personaje de muchos rostros, y el del Ermitaño oscuro sería sólo uno de ellos. Quede esto como prueba de las muchas tradiciones y mitos a los que Stoker recurre para la formación de su personaje, de ahí que éste sea una presencia difícil de igualar.[5]

Drácula es también el guerrero medieval orgulloso de sus orígenes, descendiente del mismo dios Thor, lo cual lo ubica en el contexto del mundo pagano. Inspirado en la figura del príncipe valaco del siglo XV llamado Vlad Tepes o Vlad “el Empalador”, nutrido por la figura ocultista del Ermitaño, satanizado a la manera de un antimesías, el conde Drácula se convierte en un personaje polivalente, a la vez corpóreo y animalizado que sobrenatural, violento y de modales refinados, quien seduce y condena.

Pero uno de los aciertos del texto de Bram Stoker es que la magistral caracterización del protagonista se logra casi “en ausencia”. Me refiero a que son muy pocas las páginas de la novela en las que el vampiro aparece literalmente en la historia; se trata más bien de una presencia abstracta que permea el ambiente, que posee u obsesiona las mentes de los demás personajes pero pocas veces es “visto” por el lector. Éste es un recurso muy efectivo, que estimula la imaginación y mantiene el suspenso en la novela, distinguiéndola de otros textos que, por obvios o excesivamente detallados, pueden terminar en una caricaturización del vampiro.

Y otra razón por la que *Drácula* resulta una novela ambiciosa es por el trabajo de caracterización no sólo del personaje principal, sino del resto de los personajes que giran en torno a la figura del Conde. Ya mencionamos a Jonathan Harker, en cuya mente está focalizada toda la primera parte del

texto y que vive un proceso de cambio del escepticismo racionalista, pasando por el sobresalto y un tipo de delirio parecido a la locura, para finalmente aceptar la existencia de lo inexplicable y combatirlo. La exploración de la mente del personaje queda representada en los pasillos que recorre como prisionero del castillo y las puertas “prohibidas” que abre para encontrarse con sus impulsos más reprimidos, como ocurre en la erótica y onírica escena en la que se ve seducido por tres vampiresas.

Aquí podemos hacer una comparación entre los distintos binomios que se establecen en la novela. Por un lado, en la primera parte del texto, Drácula y Harker funcionan como las dos caras de una misma moneda, siendo el Conde la figura de un ser experimentado y poderoso a quien se enfrenta —en lucha desigual— un joven inexperto e incrédulo, cuyas herramientas de supervivencia son la lógica y el sentido común. Vale la pena mencionar, como lo hace Vicente Quirarte en el ya citado ensayo, que para Harker (y otros personajes) la otra tabla de salvación es la escritura, “recurso supremo para no naufragar en la locura” (Quirarte, 1996: 83). El diario que Harker escribe durante su estancia como prisionero en el castillo del Conde representa “su única manera de estar en el tiempo de su Occidente familiar” (Quirarte, 1996: 83). Estas páginas serán una de las piezas del rompecabezas que Van Helsing armará para demostrar la existencia del vampiro.

Si relacionamos lo anterior con el cuento escrito por Polidori, entenderemos por qué Aubrey no puede escapar a la locura: no hay un proceso de escritura en la historia que lo salve del naufragio mental. Aubrey no es un rival de la estatura de Lord Ruthven, el combate es desigual, no existe un contrapeso en la lucha entre el bien y el mal. Se necesitarán, como en *Drácula*, seis mentes trabajando en equipo, comandadas por una figura como Van Helsing, para luchar contra el vampiro.

Continuando con nuestra lista de personajes, el segundo binomio sería el que constituyen Mina y Lucy. Mina (Wilhelmina) Murray, prometida y más tarde esposa de Jonathan Harker, es una joven huérfana que trabaja como maestra y se convertirá en la dama perseguida de la última parte de la novela. Este personaje femenino también se salva de la locura y de perder su alma, en parte, por la escritura. La transcripción del diario de Harker representa una posibilidad de dar respuesta a lo que a la propia Mina le

ocurre.

En términos del binomio, Mina es descrita en varias ocasiones como un personaje cuya delicadeza femenina se ve "complementada" por una mente fuerte, racional, como la de un varón: "'¡Ah, esa maravillosa señora Mina! Tiene el cerebro de un hombre, al menos el cerebro que debería tener un hombre si fuese muy dotado, y el corazón de una mujer. Créanme, el Dios bondadoso la creó con un propósito cuando hizo esa combinación tan buena'" (Stoker, 1981: 248).[6] Mina puede formar parte del equipo de cazadores del vampiro porque tiene una mente "varonil", a la vez que su cuerpo femenino funciona como señuelo.

En tanto Lucy Westenra, cuyo nombre significa "luz de occidente", se convierte en la víctima más importante del vampiro, una vez instalado en Inglaterra, porque este personaje femenino caracterizado por la sensualidad es ante todo pasional e instintivo. El hecho de que Drácula no sólo la convierta en su víctima sino en una más de los muertos vivientes, hace de ella un símbolo de la corrupción que el vampiro ha traído al mundo occidental, transformando la *luz* en un ser de la noche que, además, se alimentará de la sangre de los niños, en una reformulación del mito de Lilith.

Lucy es en sí misma una figura ambivalente: por un lado es víctima inocente y, por otro, su sexualidad incipiente y la manera como erotiza todo y a todos los que la rodean parece ser la justificación para que sufra el ataque más violento de los que se describen en la novela. Drácula necesitaba alimentarse de un ser que derrochara vitalidad y la propia Lucy, en su proceso de transformación, se alimenta de la vitalidad de los cuatro varones que la rodean, incluyendo a Van Helsing, con las transfusiones sanguíneas que a su vez se convierten en simbólicas consumaciones de los deseos sexuales de los personajes masculinos.

Una de las razones por las que el vampiro representa un peligro para el orden establecido es su capacidad para despertar, entre otros, el erotismo femenino; de ahí que sea Arthur Holmwood quien deba clavar la estaca en el cuerpo de Lucy, dando fin a la amenaza que este cuerpo seductor representa: con la imposición de la ley fálica se reestablece el orden alterado.

Los varones que participan en el ritual que libera el espíritu de Lucy son

cada uno representativo de las fuerzas del orden: Lord Arthur Holmwood, como símbolo de la aristocracia (cuyo apellido, además, alude a la madera de árboles robustos con la que se fabrica la estaca que da muerte a la vampiresa); Dr. John Seward, jefe de un hospital psiquiátrico, en nombre de la ciencia y la cordura; Quincey Morris, representando a la riqueza económica, la prosperidad y el vigor del Nuevo Mundo.

Pero la cabeza de esta cruzada es Abraham Van Helsing, el doctor que por una parte posee el conocimiento científico, la mente racional que ordena el rompecabezas construido con las distintas evidencias escritas sobre el caso y, por otra, cuenta con su saber ocultista y su intuición, como un moderno Cornelius Agrippa, para hacer frente a un ser que posee la fuerza de veinte hombres y la malicia de muchos más. Van Helsing es el verdadero antagonista en la historia. Apoyado por el ímpetu de los varones jóvenes, se convierte en una figura poderosa, de igual jerarquía que el conde Drácula. En este “binomio” ganará la batalla quien sepa adelantarse a la mente del contrincante. Y aunque la balanza se haya inclinado del lado del bien, en la última contienda se derrama la sangre de Quincey como tributo a un enemigo que supo serlo hasta el final.

Con la muerte del conde Drácula y su eterna condenación termina el reino del mal y Occidente recupera su doméstica tranquilidad. Pero Stoker nos hereda la figura del vampiro no sólo como una presencia sobrenatural tangible en un relato, sino como un símbolo de la encarnación de los instintos, deseos y pasiones humanas. El conde Drácula será inmortal mientras siga funcionando como metáfora de la otredad, de todo aquello que la más pura lógica binaria occidental no puede explicar. De ahí que no sea extraño que escritoras del siglo XX, como Angela Carter o Anne Rice, en su preocupación por encontrar una subversiva escritura de los márgenes, hayan explotado las muchas caras de la figura vampírica insertándola en formas narrativas posmodernas donde nuevas consideraciones sobre el terror tienen lugar.

Pero en términos literarios, *Drácula* no sólo es una gran novela por su complejidad temática, su riqueza simbólica, la amalgama de mitos que sintetiza y recrea o sus logros de caracterización; también es deslumbrante su estructura de *collage* que implica el juego con distintas voces narrativas y diversas focalizaciones. Tal vez sea éste uno de los aspectos que hacen

más patente la modernidad del texto. No se trata sólo de la inclusión de objetos como el fonógrafo, o la utilización de la hipnosis en el terreno de la investigación científica. Stoker combina el discurso del diario con lo epistolar, recortes de periódicos, bitácoras de navegación, etcétera, de tal manera que se crea un efecto polifónico, y cada "yo" que narra tiene su tono propio y un punto de vista coherente con sus restricciones cognoscitivas. En este sentido la novela podría plantear el hecho de que si hay un discurso final de Verdad, a éste sólo se puede llegar por la suma de las muchas verdades individuales de los múltiples discursos existentes. Cuando todo esto se logra sin perder la cohesión narrativa, el suspenso ni la tensión dramática, estamos hablando de un autor que "sabe contar".

En resumen, hemos dado cuenta en este capítulo de cómo Bram Stoker logra condensar en su novela más famosa muchos de los rasgos distintivos de las novelas que dieron estatura literaria al género gótico en el siglo XVIII y principios del XIX, al mismo tiempo que trasciende el manejo de personajes estereotipados o utiliza herramientas literarias más complejas que las manejadas por autores como Horace Walpole, entre otros. Hemos visto cómo la figura del vampiro literario se transforma y enriquece a lo largo del siglo antepasado para convertirse en uno de los personajes con mayor capacidad de seducción para los lectores y también para muchos escritores del siglo XX, entre otras razones porque el mito del vampiro es "probablemente la máxima representación simbólica del erotismo. Su regreso a la Inglaterra victoriana [...] lo coloca como el mito nacido de la represión extrema. [...] Este mito introduce todo lo que 'permanece en la oscuridad': los vampiros están activos en *la noche*, cuando la luz/la visión/el poder de la *mirada* están suspendidos" (Jackson, 1981: 120).[7]

Anne Rice y sus crónicas vampíricas: el cambio de paradigma

La escritora estadounidense Anne Rice (1941) es una de las figuras más prolíficas y reconocidas de la literatura de terror contemporánea, y de la literatura de vampiros en particular. Dentro de su amplia producción destacan las llamadas *Crónicas vampíricas*, una serie de 12 novelas (si tomamos en cuenta la última entrega de la serie, que tendrá su lanzamiento editorial el 29 de noviembre de 2016) que presentan como elemento articulador al personaje de Lestat de Lioncourt, un noble francés convertido

en vampiro en el siglo XVIII, y cuyo afán expansionista (entre otros motivos) lo ha llevado al Nuevo Mundo, de manera específica, al ámbito de las plantaciones de Luisiana y la ciudad de Nueva Orleans de 1791, donde ocurre su encuentro con Louis, quien no sólo recibirá el “don oscuro” de la inmortalidad a la manera del *nosferatu*, sino que se convertirá en el personaje central de la novela que encabeza la serie, con el título *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976). Esta primera entrega de las crónicas es una de las más conocidas y aclamadas como obra literaria, además de haber vivido un segundo impulso u oleada de éxito en la década de los noventa, con la aparición de su adaptación cinematográfica en 1994, dirigida por Neil Jordan y con el guión escrito por la propia Anne Rice. Ambas obras se convirtieron en referencias icónicas para una generación que, a finales de los años setenta, se identificaba con la visión de Europa como una madre exhausta, al mismo tiempo que la observación de sí misma, de manera específica en el contexto estadounidense al que la novela nos remite de forma más inmediata, le devolvía una imagen decepcionante.

La novela es un objeto de estudio muy atractivo en términos de creación de comunidades de lectura, un fenómeno central en la historia de los géneros populares, y que adquirió un alcance inusitado en el período de la era digital, cuando estas comunidades se tornaron de orden global y, en algunos casos, intergeneracional. La gran cantidad de *blogs* y distintos tipos de instancias digitales en las que los muchos seguidores de la obra de Anne Rice han participado durante años es una de las fuentes para llevar a cabo un análisis de la recepción de la obra a lo largo de cuatro décadas, y la diversidad que caracteriza estas fuentes es sintomática de la capacidad del corpus de Rice para apelar a audiencias heterogéneas, cuyas actitudes ante dicha escritura, además, han sufrido oscilaciones radicales, de manera muy marcada, por ejemplo, a raíz de sus últimas publicaciones con una orientación religiosa que, para algunos lectores resultó decepcionante (casi una traición), y para otros, la continuación “natural” de una escritura que siempre estuvo rodeada de un cierto halo de lo profético o lo místico, aunque dichos aspectos no hubieran sido expresados de una manera ortodoxa en las primeras novelas.

En este orden de ideas, la relación entre *Drácula*, de Bram Stoker, y *Entrevista con el vampiro*, de Rice, es de doble vía, ya que la novela

decimonónica que durante casi un siglo había sido (y en más de un sentido sigue siendo) el punto de partida de toda reformulación de la figura literaria del vampiro, encuentra continuidad en la recreación de Rice, al mismo tiempo que esta última se convirtió en un nuevo paradigma, que a su vez dio origen a un nuevo linaje de textos de lo vampírico de naturaleza y calidad literaria diversas, pero que, desde luego, no hubieran podido existir sin la renovación del subgénero que la escritora estadounidense llevó a cabo. Los miedos que sacudieron a la sociedad británica del *fin de siècle*, como el temor de la degeneración de la sangre provocado por el contacto con las colonias; las teorías de Darwin sobre el origen de las especies; la idea de una posible involución hacia un estado primitivo de la especie, vinculada a la posibilidad de que lo animal o instintivo prevaleciera sobre lo racional; el surgimiento del psicoanálisis freudiano y su visión (al menos para algunos de sus contemporáneos) pansexual de la naturaleza humana o la noción de la sexualidad femenina como una fuerza tanto creadora como destructiva potencialmente incontrolable están presentes en *Drácula*, pero muchas veces sólo en el nivel de las pulsiones: como tendencias insinuadas o sublimadas en la obra o que, cuando se manifiestan en un nivel más evidente de la superficie textual, son inmediatamente disimuladas o abiertamente coartadas por alguna instancia restablecedora del orden en la historia. Anne Rice retoma las preocupaciones anteriores y las hace explícitas en sus *Crónicas vampíricas*, las recontextualiza para un lector de finales del siglo XX, cuyas ansiedades finiseculares comparten un cierto territorio común con las del siglo anterior, y se ven agudizadas por un contexto de posguerra (Guerra Fría, guerra contra Vietnam y otras variantes semiglobales), prácticas sociales como el consumo de estimulantes de conducción intravenosa, y el surgimiento del VIH (y el SIDA) como pandemia (una vez más, “la sangre es la vida”; la contaminación de la sangre sólo puede conducir a la degradación o aniquilamiento de la especie). Los elementos de lo homoerótico que pueblan la obra de Stoker, pero que el autor procura mantener en contención, se tornan protagónicos en *Entrevista con el vampiro* (y las *Crónicas*), donde nos encontramos con un universo textual poblado en su mayoría por vampiros masculinos con claras preferencias sexuales y “amorosas”, si dicho término es pertinente en el espectro emocional de los personajes centrales, de tipo homosexual.

En términos de la anécdota, *Entrevista con el vampiro* trata de, justamente, la entrevista que el vampiro Louis le concede, a lo largo de una noche, a un joven periodista, quien graba la narración. El contexto es la ciudad de San Francisco, en la década de los setenta, y la obra son las memorias de un vampiro melancólico, que quiere dejar un testimonio de su existencia como ser de la noche, a manera de relato admonitorio, aunque las consecuencias del mismo resulten de orden distinto. La narración hace una analepsis que nos lleva, como ya se mencionó, a las plantaciones de Luisiana en 1791, donde las familias de origen francés explotaban a los trabajadores de color, en un típico modelo colonial y esclavista. En este contexto se presenta la relación entre Louis, todavía un mortal, y su hermano, de inclinaciones místicas, cuya muerte en condiciones ambiguas Louis asume como una culpa personal. El tormento interior que el fallecimiento del hermano desata en Louis se convierte en la razón por la que éste desprecia la vida y acepta la invitación de Lestat a abandonar la existencia entre los mortales. Aquí se articulan dos elementos fundamentales de la historia. Por un lado, Rice retoma la idea de Stoker de la entrada en el mundo de las tinieblas como un acto volitivo (al menos en términos parciales) y no como la imposición completamente arbitraria de un destino. Por otro lado, Rice asienta el comienzo de la historia en la relación entre dos varones, con vínculos de sangre y afectivos, y hace de esta pareja de personajes (los hermanos) un modelo que se repetirá a lo largo de la novela, con variantes que lo hacen cada vez más complejo. El binomio Louis-Lestat es una combinación de la relación fraternal con la de padre e hijo y la de amantes, con un componente seductor y activo, y otro que adopta el papel del seducido y pasivo. Este modelo por pares se repetirá en el encuentro con Santiago en París, como un desdoblamiento en espejo; así como en la relación con Armand, el más antiguo de los vampiros europeos y, finalmente, con el joven reportero, quien seducido por la narración de Louis, pide ser iniciado, para sorpresa del personaje narrador quien creía estar impartiendo una lección sobre los horrores de la inmortalidad.

Sin embargo, la lógica binaria antes descrita se rompe con la entrada de Claudia en la narración, para crear un triángulo que, de forma deliberadamente herética, emula la composición de la Santísima Trinidad en la tradición católica, pero la invierte y desafía al grado de convertirla en una

Anti-Trinidad, el reverso oscuro de un camino hacia la inmortalidad desde la visión de los espurios. Lestat y Louis se convierten, cada uno y al mismo tiempo, en padre y madre de Claudia, quien hereda la ferocidad predadora de Lestat y la curiosidad intelectual de Louis.

El personaje de Claudia es uno de los más intrépidos y logrados de las *Crónicas vampíricas*, así como una de las variantes más radicales de la figura del "niño gótico", estudiada por Margarita Georgieva, en un libro en el que profundizaré en el siguiente capítulo de este trabajo, pero que abordo parcialmente aquí para el análisis de la niña en *Entrevista*. Para Georgieva, las novelas y los filmes de terror que expresan una visión más pesimista de la infancia y la paternidad se dividen en dos grandes grupos: el que presenta a los niños como víctimas (y aquí hay cuatro subdivisiones), y el que se centra en una objetivación y manipulación del infante. Dentro del primer rubro, la tercera subdivisión se dedica a "la violencia, el horror y los monstruos" (véase Georgieva, 2013: 176-181), y analiza historias en las que se da muerte violenta o se persigue al niño, pero que también incluyen la transformación del niño en monstruo, y aquí es donde la figura de Claudia encuentra cabida en el esquema. Según Georgieva, estas variantes

> representan la monstruosidad anclada profundamente dentro del alma del niño y […] están inspiradas en elementos vinculados con el personaje del niño gótico así como lo encontramos en la ficción gótica: el confinamiento del espacio en donde el niño crece, la religión, el ritual y el linaje misterioso. Las representaciones de estos niños monstruosos están basadas en ideas transmitidas en la novela de los siglos XVIII y XIX; los niños que se alían con el mal amenazan o matan a su progenitor (como en las novelas de Maturin y Lewis). (Georgieva, 2013: 178)[8]

Las condiciones del nacimiento de Claudia a la vida vampírica son enfáticamente mórbidas:[9] Louis la encuentra junto al cadáver de la madre muerta, lo cual ya la vincula a la idea de la plaga y la orfandad, y su desamparo despierta en el vampiro renuente un apetito en el que se combinan la compasión, el "ansia" vampírica, y el deseo de posesión tanto paternal como sexual. Así, Louis hace de la niña su primera víctima humana pero, junto con Lestat, también una hija, extensión física e intelectual de sí mismo, y una amante. La nueva criatura, a quien Lestat otorga el nombre de Claudia,[10] será un ser atrapado para siempre en el cuerpo de una niña, pero que vive una historia de crecimiento y maduración en un contexto perverso. Con el paso del tiempo, Claudia deseará un cuerpo

de mujer, que hará suyo en la victimización de otras mujeres, hacia quienes se siente atraída por motivos múltiples: porque desearía que su cuerpo fuera como ésos, porque busca a la madre perdida, por atracción sexual hacia dichas figuras con quienes también desearía formar un nuevo triángulo familiar, en el que su colección de muñecas puede representar a la progenie de esa unión (como un producto muerto), o que son también un *memento infanti*, una memoria de su propia infancia muerta, que llegó a término cuando fue forzada a abandonar la vida como mortal, una muerte de la inocencia, o la percepción de sí misma como un ser atrapado en un cuerpo-sarcófago que la condena a una infancia oscura y eterna. Después de que Louis ha confesado a Claudia la manera en que fue creada, y el dolor que le causaría perderla, una de las respuestas de la niña-vampiro es:

> Naturaleza humana. No tengo naturaleza humana. Y ningún cuento sobre el cadáver de una madre y habitaciones de hotel donde los niños aprenden monstruosidades me la otorgará. No la tengo. Tus ojos se congelan de miedo cuando te digo esto. Pero tengo tu lengua. Tu pasión por la verdad. Tu necesidad para conducir la aguja de la mente directo al corazón de las cosas, como el pico del colibrí que golpea con tal fuerza y salvajismo que los mortales podrían pensar que éste no tiene pies diminutos, que no puede posarse, que sólo puede ir de una búsqueda a otra hasta llegar al corazón. Yo soy tu naturaleza vampírica más que tú mismo. (Rice, 2014a: 108)[11]

Y al final de esta conversación, Claudia le propone a Louis, por primera vez, que se separen de Lestat. Louis afirma "Él no nos dejará ir"; a lo que Claudia responde "Oh… *¿en verdad?*" (Rice, 2014a:109),[12] que se convierte en la primera insinuación del parricidio que la "hija-muñeca" cometerá.

La compleja caracterización de Claudia también permite su clasificación dentro del otro gran grupo de los niños objetivados y manipulados del modelo de Georgieva, es decir, los que habitan obras que enfatizan la idea de que los más jóvenes no sólo son un receptáculo de las proyecciones, esperanzas y miedos de los adultos, sino también extremadamente receptivos a la influencia del mal (Georgieva, 2013: 186). Dice Georgieva: "Tanto la primera ola gótica como el cine contemporáneo se centran en el niño como el receptáculo, como un objeto que puede ser influenciado y manipulado (llenado metafóricamente con el alma de un adulto) o usado por poderes superiores para convertirse en el héroe o antihéroe de nuevos mitos de creación/destrucción" (Georgieva, 2013: 186).[13] Así, la niña-muñeca-

vampiro-mujer-amante es una proyección de los temores del padre (Lestat), el dolor con eco mortal de la madre (Louis) y la encarnación de un nuevo mito de destrucción en el linaje de la literatura de vampiros. Resumo. Claudia es un personaje altamente transgresor por muchas razones: porque rompe con la lógica binaria de relaciones que podría haber dominado en la novela; porque es una representación de la inocencia corrompida; porque su papel en la obra refuerza los temas del incesto, el desafío al modelo de familia heteronormativa, el conflicto de la identidad femenina y las estructuras físicas y sociales que pretenden encerrarla en el infantilismo y, por último, porque encarna una transgresión también dentro de las reglas del mundo vampírico: es vista como un monstruo entre los monstruos, una entidad inaceptable o una otredad incomprensible incluso en el ámbito de los seres de la noche, además de ser perpetradora de parricidio. Todos los rasgos anteriores hacen de Claudia un personaje “imposible”, que tiene que ser anulado en algún momento de la historia. Y cuando esto ocurre, es por la vía de un poder solar, vinculado a lo masculino.

La novela de Rice abunda en elementos de lo sensual, es decir, la recuperación del vínculo con el mundo de los sentidos incluso en estados de percepción exacerbados, similares a los producidos por el consumo de psicotrópicos, o con la agudeza que sólo ciertas especies animales poseen para percibir sonidos o imágenes que escapan del ojo humano, domesticado por el proceso civilizatorio. La sensualidad también está relacionada con un tipo de erotismo y sexualidad que en la novela adopta, muchas veces, la lógica de lo ritual. Si bien Rice conserva ciertas convenciones de lo vampírico decimonónico como la necesidad de sangre para la supervivencia o el imperativo de dormir en sarcófagos, al mismo tiempo abandona otras de las restricciones tradicionales del género y ubica a sus personajes en una relación mucho más directa con el mundo humano: sus vampiros son una comunidad enorme (al menos la que corresponde a los capítulos en París), viven entre los humanos, y el personaje de Louis está, de hecho, tan vinculado con el espectro emocional de su pasado humano que no logra adaptarse a su nueva naturaleza como reviniente. De ahí su conflicto, semejante al del poeta romántico, que se observa a sí mismo como incapaz de pertenecer a ninguna de las esferas de la existencia que conoce, y también representativo de la generación de los años setenta (o noventa, si lo

leemos desde el filme), inmersa en la atmósfera de depresión que caracterizaría muchos de los movimientos urbanos de las últimas décadas del siglo XX, como lo expresa el siguiente diálogo, tomado del filme de Jordan:

> Louis: Estoy en desacuerdo con todo.
>
> Armand: Ése es el espíritu de tu era. Tu caída en desgracia ha sido la caída de un siglo. (Jordan, 1994: 1:24:35)[14]

Es en verdad un atrevimiento, de parte de Anne Rice y de Neil Jordan, hacer de Louis un *everyman*,[15] el representante de la condición humana en las sociedades occidentales del capitalismo tardío, desde la lógica de la estética del terror posmoderno.

A manera de síntesis preparatoria para un comentario final, presento aquí un cuadro, que de forma muy esquemática podría resumir las características (muchas veces contradictorias) del paradigma vampírico masculino de Stoker y el de Rice, acompañados, cada uno, de las películas que se declaran, dentro de sus propios principios de composición, como tipos de adaptaciones más cercanas a la obra literaria.

Drácula (1897), de Bram Stoker y *Drácula, de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola	*Entrevista con el vampiro* (1976), de Anne Rice y *Entrevista con el vampiro* (1994), de Neil Jordan
El vampiro como guerrero, que conoce sus orígenes y hace gala de los mismos.	El vampiro, en el caso de la figura de Louis, como un ser atormentado por su condición de inmortal que, al mismo tiempo, no logra desvincularse de sus pasiones humanas. Desconoce los orígenes del linaje al que ahora pertenece. Está en busca de su identidad, y vislumbra al padre como figura de origen que le niega el acceso a la misma, es decir, lucha contra una herencia de vacío.
El vampiro como aristócrata: esto lo convierte en conocedor de la historia, un repositorio de conocimiento, pero también en representante de un modelo económico y social caduco, en el que el señor feudal es equiparado con la imagen del depredador decadente.	El vampiro, en el caso de Lestat, como la figura del colonizador europeo que visualiza el Nuevo Mundo como territorio para la rapiña: "Podría devorar la colonia entera." [1] En este sentido también es una figura caduca, pero se resiste a morir y tiene capacidad camaleónica para adaptarse a las exigencias estéticas (y otras) de cada época. Experimenta la inmortalidad como un poder cínico.
El vampiro como lo abyecto y lo animalizado. Tanto la novela como la película presentan, en más de una ocasión, al vampiro como figura vinculada con lo putrefacto y contaminante. También hay una animalización del personaje que lo vincula con el murciélago-vampiro, lo lupino, el licántropo (híbrido terrible) y lo abiertamente monstruoso.	El vampiro, en el caso de Armand, como la figura europea clásica, sofisticada pero decadente, que pierde la oportunidad de revitalizarse en el contacto con el Nuevo Mundo y está destinado a la extinción.
El vampiro como una entidad evidentemente destructiva y con afanes expansionistas	El vampiro como lo abyecto: la novela y la película incluyen descripciones detalladas del aspecto violento y grotesco de la existencia vampírica, aunque presentan también una visión exaltada de la idea de la recuperación del vínculo con la naturaleza, incluso si esto implica un énfasis en el aspecto animal de la naturaleza humana.
El vampiro como la Otredad, en la confrontación entre Occidente y Oriente.	El vampiro como la Otredad, pero en este caso como parte del conflicto entre los orígenes europeos y la conformación de una identidad otra, en el Nuevo Mundo.
El homoerotismo como elemento de las obras, pero siempre presentado de forma velada o sublimada. La sexualidad femenina como una fuerza potencialmente incontrolable y amenazante, aunque la sexualidad explícita de la vampiresa está siempre sometida a los mandatos del vampiro creador.	El homoerotismo como preferencia sexual de los personajes protagónicos.

1. "He could eat the whole colony."

En la novela de Anne Rice se hace patente, como en muchos textos del ciclo gótico clásico, la relación intertextual con la obra de Shakespeare, por ejemplo, en la utilización de frases y nombres de personajes de *Otelo* (*Othello*), o en el recurso de la representación dentro de la representación, a la manera de *Hamlet*, que encuentra su eco en el Teatro de los Vampiros (*Théâtre des Vampires*), aunque aquí la dimensión metatextual del recurso adquiera los rasgos propios de la condición posmoderna y su vínculo con la idea de simulacro y artificio, como lo enfatiza la versión fílmica, en la descripción que hace Louis de la puesta en escena:

> Louis: Vampiros que fingen ser humanos fingiendo ser vampiros.
>
> Claudia: ¡Qué *avant-garde*! (Jordan, 1994 : 1:12:01)[16]

Y al mismo tiempo que la obra incorpora elementos de textos canónicos, también asocia la imagen del vampiro con la estética *glam*.[17] La adaptación de Jordan incluye, además, un recurso metacinematográfico que rinde tributo a la historia del cine de terror y asocia al vampiro con la figura de Superman;[18] así como en la escena final, la sustitución de la grabación del largo lamento de Louis por la canción “Sympathy for the Devil”, compuesta por Mick Jagger y Keith Richards, e interpretada por Guns N’ Roses. La novela y la adaptación cinematográfica establecieron complicidad y lograron el objetivo común de desdibujar las fronteras entre nociones como “alta cultura” y “cultura popular”, haciendo énfasis en lo ineficaz de dicha terminología para el estudio del complejo entramado cultural de la segunda mitad del siglo XX, y las manifestaciones artísticas que lo acompañan.

Ejercicios

1) Ve las películas *Drácula* (Tod Browning, 1931) y *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992). Analiza las similitudes y diferencias en la importancia que se le concede al personaje de Renfield en cada una de estas adaptaciones cinematográficas de la novela de Bram Stoker.

2) Después de ver las adaptaciones mencionadas en el punto anterior, escribe un ensayo comparando las descripciones de la apariencia física del personaje protagónico en la novela de Stoker y la manera en que se representa al vampiro en las adaptaciones en cuestión. Reflexiona sobre el estereotipo del Conde transilvano que se crea en cada una de las fuentes analizadas.

3) Lee *Lestat el vampiro* (*The Vampire Lestat*), de Anne Rice, y escribe un ensayo sobre la relación entre este segundo volumen y el primero, *Entrevista con el vampiro*. ¿De qué manera se relacionan estas dos obras? ¿Qué estrategias utiliza Rice para crear los vínculos que convirtieron estos libros en el inicio de una saga?

4) Analiza las representaciones del concepto del doble o *doppelgänger* en la película *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977).

5) Escribe un ensayo sobre el impacto que la figura del conde Drácula ha tenido en otros ámbitos de la cultura, más allá de los campos de la literatura y el cine. Menciona al menos dos ejemplos relacionados con productos culturales de amplia distribución.

Notas del capítulo

1. “[...] a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank. He gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein. Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arouse: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object’s face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass.”

2. “the extreme east of the country, just on the borders of three states, Transylvania, Moldavia and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe.”

3. “Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to food, without a single speck of colour about him anywhere. He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe of any kind, throwing long quivering shadows as it flickered in the draught of the open door.”

4. Una de las pocas adaptaciones cinematográficas que incluye la lámpara en la representación de esta escena es la del director Francis Ford Coppola, *Bram Stoker’s Dracula* (1992), que se caracteriza —no sólo en este segmento— por una gran riqueza visual: la fotografía y la dirección de arte, a cargo de Thomas E. Sanders y Garret Lewis es de gran calidad. Lo mismo puede decirse del diseño de vestuario, de Eiko Ishioka, y de la banda sonora de Wojciech Kilar, quien incluyó “Love Song for a Vampire”, compuesta e interpretada por Annie Lennox, como telón sonoro para la presentación de los créditos finales, y que se convirtió en una referencia indispensable para la música pop-rock de los noventa.

5. Como justificación para esta comparación agregaría también el hecho de que Stoker fue miembro de un grupo ocultista conocido como *Hermetic Order of the Golden Dawn*, el cual se dedicaba a la enseñanza de la magia y el conocimiento atribuido a Hermes. A este grupo pertenecieron otros escritores famosos como el poeta W.B. Yeats, Algernon Blackwood y Arthur Machen.

6. “‘Ah, that wonderful Madam Mina! She has man’s brain —a brain that a man should have were he much gifted— and a woman’s heart. The good God fashioned her for a purpose, believe me, when He made that so good combination.’”

7. “perhaps the highest symbolic representation of eroticism. Its return in Victorian England [...] points to it as a myth born out of extreme repression. [...] It introduces all that is ‘kept in the dark’: the vampires are active at *night*, when light/vision/the power of the *look* are suspended.”

8. “depict monstrosity as deeply anchored within the child’s soul and […] are inspired by elements linked to the gothic child character as we find it in gothic fiction: the confinement of the space in which the child grows, religion, ritual and mysterious parentage. The depictions of these monstrous children are based on ideas conveyed by the eighteenth- and nineteenth- century novel: that children who turn to evil may threaten or kill the parent (as in the novels by Maturin and Lewis).”

9. Aquí es pertinente vincular la noción de lo mórbido con lo abyecto, también mencionado en el cuadro comparativo que presento unas páginas más adelante. Para Julia Kristeva, lo abyecto es “una torsión hecha de afectos y de pensamientos […] que no tiene en realidad objeto definible” (2010: 7-8), no es sujeto ni objeto, sino que existe en la relación entre los dos. Lo abyecto es “objeto caído, es radicalmente un excluido, y me trae hacia allí donde el sentido se desploma […] Está afuera, fuera

del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. […] Lo abyecto no cesa […] de desafiar al amo” (8). Lo abyecto, en la visión de Kristeva, tiene que ver con lo que necesitamos expulsar para sobrevivir, de ahí que se vincule con las experiencias del asco y lo repulsivo, lo que produce el espasmo de la glotis, la náusea y el vómito, con el que declaramos un “yo lo expulso”. Se vincula también, parcialmente con lo siniestro freudiano, al estar descrito como “Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo, no eso, pero tampoco nada” (8). Lo abyecto es una realidad que, si la reconocemos, nos aniquila. De aquí que la teórica afirme que lo abyecto y la abyección son nuestras barreras (*garde-fous*), y esbozos de nuestra cultura. *Entrevista con el vampiro* se caracteriza por la alternancia entre lo exquisito y lo abyecto. Las escenas o rituales de entrada en la vida vampírica implican un proceso de muerte, un paso por el estado de lo cadavérico, y el vampiro mismo, como reviniente es un cadáver que no ha sido expulsado, es lo abyecto entre los vivos. En la escena del encuentro con la niña que se convertirá en Claudia, lo abyecto es crucial ya que el cadáver de la madre, después de varios días de descomposición, se presenta en contigüidad espacial con el cuerpo de la niña, que se aferra al mismo. Para Kristeva, el cadáver es el colmo de la abyección, “es la muerte infestando la vida” (11). El juego de la palabra en francés “*cadere*, caer” hace del cadáver “aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte” (10), “tanto el desecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (10).

10. La etimología del nombre es latina, y significa “la que camina con dificultad”. Lo anterior anuncia las dificultades existenciales en las que el personaje se verá envuelto. Y el hecho de que sea Lestat quien le da nombre también refuerza el papel del mismo como figura paterna, dadora de vida, semidivina, en la obra.

11. “Human nature. I have no human nature. And no short story of a mother’s corpse and hotel rooms where children learn monstrosity can give me one. I have none. Your eyes grow cold with fear when I say this to you. Yet I have your tongue. Your passion for the truth. Your need to drive the needle of the mind right to the heart of it all, like the beak of the hummingbird, who beats so wild and fast that mortals might think he had no tiny feet, could never set, just go from quest to quest, going again and again for the heart of it. I am your vampire self more than you are.”

12. “He will not let us go”; a lo que Claudia responde “Oh… *really?*”

13. “Both the first-wave gothic and contemporary cinema focus on the child as a receptacle, an object that can be influenced and manipulated (metaphorically filled with the soul of an adult) or employed by higher powers to become the hero or anti-hero of new creation/destruction myths.”

14. “Louis: I am at odds with everything. / Armand: That is the spirit of your age. Your fall from grace has been the fall of a century.”

15. Un hombre común.

16. “Louis: Vampires who pretend to be humans pretending to be vampires. / Claudia: How *avant-garde*.”

17. El *glam rock* es un estilo visual dentro de los géneros musicales nacidos en Gran Bretaña, entre 1971 y hasta finales de la década de los ochenta. Se caracterizó por dar tanta importancia a lo musical como a la estética de los intérpretes, que daban un uso transgenérico a la vestimenta, con una intención deliberadamente provocativa. La ornamentación excesiva también formó parte de esta apuesta visual, entre cuyos exponentes principales se encontraban Marc Bolan y David Bowie.

18. Referencia que también aparece al final de *El resplandor*, de Stephen King, en una insistencia no sólo por romper con el tono solemne dominante del gótico/terror, sino por incorporar una figura de la cultura *pop*, la del superhéroe del cómic estadounidense, a la progenie de los *outcast*, o personajes otros, condenados a la soledad. La figura de Superman se torna así, melancólica y atormentada.

III. Otros retornos: furias implacables y criaturas entraña(bles)

Hablemos de tumbas, de gusanos, de epitafios;
y que el polvo nos sirva de carta, y escribamos, con la lluvia
de nuestros ojos, nuestra pena, en el fondo mismo de la tierra.[1]
Shakespeare

Si bien el vampiro es la figura del *revenant* o reviniente por excelencia, no está solo en la progenie de entidades que durante más de dos siglos se han rebelado ante la idea de abandonar sus vínculos con el mundo humano tras la muerte. El fantasma, uno de los personajes que ya habíamos mencionado como cara opuesta de la moneda donde también está la efigie del vampiro, es una figura multifacética que, en algunos casos, puede adoptar la función de furia o azote implacable y, en otros, ser una presencia con la que los humanos pueden establecer algún tipo de tregua. Los zombis han adquirido gran auge en este terreno, especialmente a partir del éxito de la filmografía de George Romero; y los autómatas, ya sea en sus versiones más clásicas donde la criatura está compuesta por órganos provenientes de otros seres humanos o en versiones donde el autómata es un híbrido constituido tanto por lo orgánico como por lo tecnológico, siguen siendo revinientes de una fuerza literaria o visual de gran impacto entre las audiencias más diversas.

El presente capítulo de este estudio está centrado en los revinientes que he denominado “furias” (espectros vengadores), y los que he llamado “criaturas entraña(bles)”, es decir, los autómatas compuestos de entrañas ajenas, y que suelen volverse figuras entrañables para el lector o espectador, quien establece una relación de simpatía con los mismos, a pesar del lado terrible de sus personalidades. Los criterios para la selección de los objetos de estudio son su amplia difusión editorial, el impacto de sus adaptaciones teatrales o el éxito de taquilla que en su momento representaron (o representan). Y como segundo criterio de selección utilicé el de la presencia del “niño gótico”, como personaje fundamental en la tradición del terror tanto literario como de otros lenguajes artísticos, y a quien hasta hace poco tiempo se le solía relegar como un personaje secundario.

Margarita Georgieva propone como tesis central en su libro titulado *The*

Gothic Child, publicado en 2013, que el niño o niña, en un sentido concreto o figurado, es el elemento a partir del cual se construye la obra gótica. La presencia o ausencia de dicho personaje está ligada de forma crucial con los temas recurrentes de las novelas góticas clásicas de los siglos XVIII y XIX, entre los que se encuentran la crisis de legitimidad vinculada a la posesión de la tierra, el castillo o el cuerpo de la heroína; la posibilidad/imposibilidad de perpetuar el linaje, tema a su vez relacionado con la muerte y la existencia del más allá; la búsqueda de la identidad; la presencia del pasado como fuerza que determina el presente; y la sexualidad asociada a la violencia, por mencionar algunos de los más frecuentes. Georgieva afirma que la mayor parte de las novelas góticas son, en realidad, sagas familiares, y que las tramas se tejen a partir de la presencia o ausencia del niño/a como heredero o dueño legítimo del castillo; la posibilidad o imposibilidad de concebirlo; el hurto o crianza del infante como estrategia de acceso al poder, etcétera. Para demostrar lo anterior, la estudiosa parte de una descripción del niño gótico, es decir, de su personalidad, función y significado(s), tal y como el arquetipo fue establecido por las obras fundadoras del género y, en un segundo momento, vincula a este personaje o noción con motivos recurrentes de dicha narrativa, siendo éstos la ambigüedad, el misterio, lo liminal, la violencia y lo monstruoso. Así, para Georgieva, la acumulación de los rasgos antes mencionados permite distinguir al niño gótico de otros personajes infantiles en las literaturas de los mismos siglos y facilita una lectura de este actor como figura "en potencia, un personaje que se desarrolla a lo largo de la historia y cuyo significado multifacético alcanza las esferas de lo doméstico, lo político y lo espiritual" (Georgieva, 2013: 6; traducción mía).

Aquí se vuelve necesario aclarar que, en los siglos XVIII y XIX, el criterio etario no es el que rige para definir al infante, y que en las novelas góticas clásicas se aplica el término "child" (niño/a) para referirse a un abanico muy amplio de personajes caracterizados por "una marca de filiación, que denota estados de dependencia (afectiva o financiera); se aplica a personas de percepción y entendimiento inestables, lo mismo que a personajes de cualquier sexo que carezcan de madurez emocional; a los vulnerables o desamparados; a quienes se encuentran bajo custodia legal; o a los personajes sometidos a la autoridad o voluntad paternas,

independientemente de su edad" (Georgieva, 2013: 2; traducción mía). Cuando un narrador llama a un personaje "child", hay también una referencia implícita a las nociones de "inocencia o falta de conocimiento, el potencial para el desarrollo o la maleabilidad intelectual" (Georgieva, 2013: 2; traducción mía). Enfatizo aquí, por mi parte, y esto lo hago extensivo a la literatura y el cine de terror de los siglos XX y XXI, que muchos de estos personajes (por razones de edad o no) están caracterizados por su función como umbrales o puentes, ya sea entre la infancia y la condición adulta, la inocencia y la experiencia, o su papel como intermediarios entre la vida y la muerte, lo cual refuerza los sentidos de lo transitorio y lo liminal, que serán indispensables para el análisis de las obras estudiadas a continuación.

Las implacables

Susan Hill es una escritora prolífica, galardonada con varios premios literarios importantes,[2] y *La dama de negro* (*The Woman in Black*, 1983) es una de sus novelas más destacadas. Además del reconocimiento literario del que gozó desde su publicación, diferentes adaptaciones para teatro se han mantenido en la cartelera del West End, en Londres, y otras latitudes, desde 1988. Las estrategias narrativas utilizadas por la autora demuestran que las convenciones de la literatura gótica clásica pueden seguir vigentes en la narrativa contemporánea e, incluso, en el discurso fílmico, como lo demuestra la película de James Watkins, adaptación homónima de la obra de Hill, estrenada en febrero de 2012. Y no quiero decir que las convenciones del gótico clásico se encuentren *reescritas* en esta novela como ocurre, por ejemplo, en *La juguetería mágica* (*The Magic Toyshop*) o *El doctor Hoffman y las infernales máquinas del deseo* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*) de Angela Carter o en *Jardín de cemento* (*The Cement Garden*) de Ian McEwan; no se trata de una reformulación ni, mucho menos, una deconstrucción del subgénero novelístico que llamamos gótico, sino de una novela que se afilia a dicha tradición y le da continuidad y vigencia en su versión decimonónica. *La dama de negro* está escrita con un lenguaje formal y elegante; la historia está narrada por un personaje protagónico masculino, Arthur Kipps, y en la línea ortodoxa de la novela de fantasmas victoriana. Tal vez más económica en extensión y en el uso de la subordinación al interior de las oraciones, pero conservadora en su manejo

del marco narrativo o estructura anidada, a la manera de *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*) —incluso por su adopción de la tradición inglesa de contar historias de fantasmas en la víspera de Navidad, que es utilizada como pretexto narrativo inicial—, es conservadora también en su caracterización del personaje central, bajo la influencia de Jonathan Harker de la novela de Bram Stoker; o en su ubicación de la trama principal en un espacio aislado y decadente, en consonancia con los escenarios favoritos del gótico clásico, desde la novela fundadora de Horace Walpole hasta la de Charles Robert Maturin, o la ya aludida pieza de Stoker, por llevar la comparación hasta finales del siglo XIX. Críticos como Kenneth Muir asocian, para citar un ejemplo, el temperamento novelístico de Susan Hill con el de Dickens: "ella comparte su apreciación por lo raro y lo excéntrico, la compasión por los ancianos, los solitarios, los perseguidos y su obsesión con la violencia" (Muir, 1982: 274).[3]

Los temas recurrentes en la narrativa de Susan Hill son la pérdida, el sufrimiento, la soledad y el miedo. En el caso de *La dama de negro*, además de los ya mencionados, tenemos que agregar la venganza, encarnada en la figura de Jennet Humfrye, quien no es sólo un fantasma que pretende ahuyentar a los extraños del lugar que asola o que exige una restitución por una injusticia del pasado (aunque sí cumple con estos dos requisitos), sino una fuerza destructiva implacable, a la manera de las Erinias, Euménides o Furias de la tradición clásica. Las Erinias son personificaciones

> de la idea de reposición del orden destruido por el crimen, en especial en los miembros de la propia familia o del grupo, tribu o clan. […] Tienen por misión reprimir la rebelión del hijo contra el padre, del joven contra el viejo, del huésped que no observa las leyes de la hospitalidad. Para reprimir estos males persiguen sin cesar al delincuente y lo vejan hasta matarlo o dejarlo incapaz de obrar. (Garibay, 2002: 144)

Se trata de tres potencias con los nombres de Tisífone, que significa "destrucción vengadora"; Alecto, cuyos atributos son "repugnante, hostil"; y Megera, equivalente a "refunfuñona" (Garibay, 2002: 144). Se les representaba como viejas horripilantes, que en lugar de cabellos tenían haces de víboras, con cara de perro, cuerpo negro, a veces alas de murciélago y ojos enrojecidos. En Esquilo, encontramos la siguiente descripción: "Perras rabiosas del infierno, de ojos inyectados en sangre, parecidas a negras y horribles harpías, detestadas por los dioses y los hombres, demasiado espantosas también para las bestias salvajes" (Esquilo

en Izzi, 1996: 164). Existen referencias a que portaban látigos de cuero guarnecidos de láminas y anillos de bronce para atormentar a los culpables. Su nombre original, Erinis, Erina o Erinia, significa “odiosas, aborrecibles, disgustadas”, y para evitar la evocación y/o invocación de las mismas, tal era el terror asociado a estas figuras, se les nombraba, por antífrasis, Euménides, es decir, “clementes, propicias”. En su versión romana, adoptan el nombre de Furias, término asociado a la “locura de venganza” (Garibay, 2002: 145).

En *La dama de negro*, Jennet Humfrye es la hermana soltera de Alice Drablow, última habitante de Eel Marsh House (Casa del Pantano de las Anguilas), el espacio que es casa, isla y epicentro de la historia. En su juventud, Jennet se convirtió en madre soltera y fue “empujada”, por la familia y la amenaza de la desaprobación social, a entregar a su hijo en adopción, a su propia hermana estéril, Alice, quien así lograría ser “madre”, salvaría a Jennet de la deshonra y, al hijo, de la bastardía. Una vez más, encontramos en el corazón de la narrativa de terror escrita por mujeres una crisis de fertilidad que afilia la novela al linaje de las obras descendientes del *Frankenstein* de Mary Shelley;[4] así como la figura del niño (gótico) en el centro de una saga familiar y la persistencia o destrucción del espacio (isla y casa ancestral) vinculado al apellido. Jennet se resiste, pero acaba por entregar al niño. Los fragmentos de correspondencia a los que tenemos acceso en la novela dejan ver la violencia psicológica ejercida sobre la madre solitaria, el desgarramiento emocional y, también, después de un tiempo, el cómo Jennet reclama, en los términos de una rabia extrema o con un lenguaje que podría asociarse al discurso de la locura, que le devuelvan al niño; exigencia que la hermana rechaza. El hijo en cuestión muere, devorado por las aguas del Estrecho o “Calzada de las Nueve Vidas” y, a partir de ese momento, el crimen del hijo arrebatado por la propia hermana y la muerte violenta del niño hacen de Jennet una Furia, la Tisífone o “destrucción vengadora” que, más allá de la existencia mortal propia y la de todos los involucrados en la historia, azotará a la humanidad. La nueva Tisífone se especializará en arrebatarle la vida a los hijos de quienes la vean, aquellos que miren la silueta oscura de esta potencia maligna que no puede ser aplacada. En este personaje se unen el concepto clásico de fatalidad o destino con la idea cristiana de maldad; el Erebo con el Infierno,

y el texto se separa de la tradición restauradora del orden que caracteriza la mayor parte de los finales de las novelas góticas del siglo XIX.

Las descripciones de la apariencia física del "espectro", que después identificaremos como Jennet Humphrey, demuestran su similitud con el aspecto de las Furias. En la primera ocasión que Arthur Kipps mira a la mujer de negro, la describe como: "no sólo estaba extremadamente pálida, incluso más de lo que podía dar cuenta un contraste con la negrura de sus vestiduras, pero la piel, y parecía que sólo la delgadísima capa de piel que estaba estirada tensamente a través de sus huesos, resplandecía con un curioso brillo blanquiazul y sus ojos parecían estar hundidos en su cabeza" (Hill, 1983: 44-45).[5] Instantes después, se menciona la presencia de un pájaro negro y un grupo de niños que atestigua el entierro de Alice Drablow, infantes incapaces de sonreír, a quienes en una segunda lectura del texto podemos interpretar también como espectros de los niños que han sucumbido a la furia de Jennet.[6] Los niños góticos en esta novela (y en su adaptación cinematográfica), el hijo de Jennet y los demás infantes, son niños víctimas, condenados a una existencia espectral entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Son el blanco de la represión social y de la violencia sobrenatural; no tenemos acceso a su mundo interior, ya que la novela no les otorga ni discurso ni agencia.

En el segundo encuentro con el espectro principal, la descripción es más precisa: "mientras la miraba fijamente hasta que los ojos me dolieron en las órbitas, la observé con sorpresa y asombro ante su presencia; ahora veía que su cara sí poseía una expresión [...] una malevolencia desesperada y ansiosa; parecía que estaba buscando algo que quería, necesitaba —*que debía tener*, algo más que la vida misma y que le había sido arrebatado" (Hill, 1983: 63).[7] Pero lo que resulta más aterrador de la figura de Jennet es el halo de maldad, la ira incontenible que emana de su presencia y de todo lo que ha sido tocado por ella, contaminado por su fuerza corruptora:

> Era verdad que los sonidos espantosos que había escuchado en la niebla me habían alterado en gran medida, pero era aún peor lo que emanaba y rodeaba estas cosas y que surgía para desestabilizarme, una atmósfera, una fuerza —no sé exactamente cómo llamarla— de mal e impureza, de terror y sufrimiento, de malevolencia e ira amarga. (Hill, 1983: 84)[8]

Las líneas anteriores también nos permiten observar que, como sucede en

muchas obras de terror, en *La dama de negro*, personaje y espacio se tornan inseparables y, de todos los elementos que componen este espacio, el agua se convertirá en el más importante.

La descripción como procedimiento narrativo es, según Luz Aurora Pimentel, la “responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos” (Pimentel, 1998: 10-11). Si revisamos, en orden de aparición, los espacios descritos en la novela de Susan Hill, y me refiero a las ciudades, pueblos y casas en particular, tenemos que empezar por Monk’s Piece, la morada del Arthur Kipps viejo, narrador autodiegético quien, en el presente del marco narrativo o primer nivel narrativo de la obra, decide que pondrá por escrito la historia de lo ocurrido, muchos años atrás, al Arthur Kipps joven, en un extraño viaje hasta Eel Marsh House, aventura que constituirá el segundo (y más importante) nivel narrativo de la obra. Al terminar su relato escrito, Arthur cierra un círculo que nos lleva de regreso a Monk’s Piece, en términos tanto temporales como espaciales (cosa que no ocurre, por cierto, en la obra de Henry James a la que hice referencia al inicio de este texto). Ninguno de los sustantivos propios en la novela de Hill es casual, y menos los topónimos. En este primer espacio, aunque la palabra “monje” podría tentarnos a establecer asociaciones con las novelas de Lewis o Radcliffe, me inclino a interpretarla en relación con el romance artúrico, por varias alusiones o elementos descriptivos que, en su lógica de “redundancia semántica”, funcionan según lo que Pimentel describe como “operadores tonales” en la novela, es decir, constituyen puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico (Pimentel, 1998: 27-28).

Primero, el protagonista y narrador se llama Arthur, y ya desde ahí podemos empezar a leer su viaje hacia el centro imantado del mal como una analogía de la búsqueda o *quest* del caballero medieval que parte de Londres, nuevo Camelot, lugar que representa el corazón del reino: los valores de lo civilizado y conocido. Arthur parte de King’s Cross,[9] y no considero accidental la contigüidad de los términos Arturo y Rey, en este

caso. Arthur viaja en tren, uno de los muchos paralelismos establecidos, también, entre este personaje y el Jonathan Harker de *Drácula*, similitud que no contradice la lectura propuesta en el párrafo anterior porque, en la obra de Stoker, Jonathan y el resto de los varones heroicos están en una *cruzada* para salvar a Occidente de la influencia corruptora de una fuerza sobrenatural maligna. Las correspondencias ideológicas entre el romance artúrico, la obra de Stoker y la de Hill se refuerzan, de hecho, mutuamente.

No tendría mayor importancia que el narrador mencionara el nombre de la locomotora que moverá el tren, pero lo hace, y éste resulta ser Sir Bedivere, como el caballero de la Mesa Redonda que acompaña al rey Arturo en su muerte simbólica, pero quien antes recibe la misión de devolver Excalibur a la Dama del Lago (lanzar la espada hacia el centro de las *aguas*). Tras el episodio de la espada y la escena donde las Damas o Moiras se llevan a Arturo moribundo (nótese que es una escena de deslizamiento sobre las *aguas*), Sir Bedivere se interna en el bosque y se convierte en ermitaño, adopta el *retiro del monje* para encontrar la paz que el mundo de los hombres no le ofrece, para permanecer a salvo de, por cierto, también un “crimen de familia” que provocó el colapso del orden cósmico.

Tanto Arthur Kipps como Jonathan Harker son jóvenes abogados quienes emprenden sus respectivos viajes como una primera oportunidad de destacar en términos profesionales. Ambos representan el racionalismo protestante de un Londres seducido por la Revolución Industrial, por una idea de modernidad que también encuentra su eco en el escepticismo férreo de los varones frente a las embestidas de la superstición. Y ambos se vinculan con la figura de Sir Bedivere por su sentido de cumplimiento del deber y lealtad. Los tres caballeros sobreviven a sus aventuras, pero sufren pérdidas irreparables por haber estado en contacto con el mal. Los tres se retiran a algún tipo de Monk’s Piece.

El nombre de la siguiente parada en el viaje es Crewe, una pequeña ciudad en Cheshire East, que puede ser ubicada en los mapas de la Inglaterra contemporánea, es decir, que tiene un referente extratextual comprobable y contribuye a crear la ilusión de verosimilitud en la novela, antes de que los personajes se internen en tierras ficcionales. Además, la localidad es famosa por la fabricación de trenes y por ser la sede de la Rolls-Royce (por lo menos hasta 2002 y, ahora, la sede de los Bentley),

dato que hace verosímil la presencia del automóvil de Samuel Daily en el pueblo, y que tanta importancia cobra en la versión fílmica de Watkins.

Hasta aquí podríamos decir que Londres y Crewe, topónimos con referente extratextual, no le exigirían al lector un mayor trabajo interpretativo; sin embargo, el Londres de la novela sí funciona narrativamente para connotar, no sólo en los términos de la lectura de lo artúrico ya propuesta, sino que es también un espacio amenazado (otra vez, vía los operadores tonales) por el mal augurio y la fatalidad: el anuncio de un mal que aguarda al personaje y que se manifiesta en la presencia de la niebla citadina y los ojos enrojecidos de los peatones, quienes son descritos como: “figuras fantasmales, sus bocas y la parte inferior de sus rostros cubiertas con bufandas, velos y pañuelos, pero al conseguir la protección temporal de algún foco sus ojos se volvían rojizos y demoniacos” (Hill, 1983: 22).[10] Todos los elementos prolépticos que están relacionados con el campo semántico de la maldad y el tema del destino en los primeros capítulos de la novela pueden tener una doble interpretación: la ya señalada, y entonces cumplen con la coherencia temática e ideológica del texto, o pueden ser producto de la pluma de un Arthur Kipps quien, condicionado por lo que él considera la gravedad de los acontecimientos de su juventud, “recuerda” o cree ver “con los ojos de la memoria” (véase Hill, 1983: 17-18) o con los ojos del ahora creyente, presencias, sensaciones y objetos en su pasado, aunque no los haya visto o notado cuando los acontecimientos estaban desarrollándose. Éste es un filtro narrativo del que el lector no puede escapar, una ineludible tensión entre confiabilidad narrativa y subjetividad.

La siguiente parada en el viaje es Homerby, primer pueblo ficcional en el camino, que representa la entrada en el mundo clásico y, por la referencia a Homero, creemos que se trata de una entrada en lo bello o triunfante, pero el recorrido terminará en un tono muy distinto. La locomotora se interna en Gapemouth Tunnel, y el túnel es literalmente un pasaje a otro ambiente, una boca que engulle al personaje y lo coloca del otro lado, en un mundo alejado de todo: es la tierra de los “pantanos”, donde se encuentra el pueblo de Crythin Gifford, con sus posibles significados de “cosa que grita” o “grito que se adelgaza”, y el eco de la palabra “ford”, que prefigura a “causeway” en el Nine Lives Causeway que se mencionará más adelante.

Las descripciones de los pantanos en la novela ocupan las páginas de mayor belleza literaria en el texto. *The marshes* es un término que podría ser traducido como tremedal, ciénega, marjal, humedal, marismas y, dado que la sinonimia absoluta no existe, *marshes* conserva un poco de las connotaciones de todos los enumerados. Se trata de un vasto territorio semicubierto por el agua salada, pero estas aguas se elevan o descienden al son de las mareas. De hecho, uno de los personajes de la novela se encarga de informar a Arthur sobre la posibilidad de visitar las iglesias sumergidas, un pueblo que fue tragado por las aguas, "una ruina noble y salvaje de una abadía con un hermoso cementerio" (Hill, 1983: 34);[11] claro, esto, cuando bajan las mareas. El personaje, Samuel Daily, se refiere a los atractivos del lugar como "ejemplos finos de nada que ver" (Hill, 1983: 34).[12] Los adjetivos "fino", "noble" y "hermoso",[13] en estas líneas, adquieren connotaciones no sólo irónicas sino siniestras.

El pueblo de Crythin Gifford "reposa" en esta región, si semejante verbo se puede usar para describir un asentamiento humano sobre suelo trémulo y cambiante. Más allá del poblado está el estuario y, después, el mar. La perspectiva de lo infinito, la impresión de vastedad, lo misterioso e imponente del lugar configuran un espacio y una atmósfera de lo sublime:

> Hasta donde yo podía ver, [los pantanos] permanecían silenciosos, quietos y brillantes debajo del cielo de noviembre y parecían extenderse en todas direcciones e incorporarse sin ninguna interrupción dentro de las aguas del estuario y en la línea del horizonte.
>
> Mi cabeza tambaleaba ante la belleza pura y asombrosa, de su extensión vacía. La percepción del espacio, la inmensidad del cielo sobre mí y a mi alrededor, aceleraban mi corazón. Podría haber viajado miles de kilómetros con tal de ver esto. Jamás imaginé un lugar así. (Hill, 1983: 56-57)[14]

Sin embargo, esta impresión de continuidad en la línea del horizonte es sólo una apariencia: entre el pueblo y la imagen del mar en toda su vastedad está una isla, propiedad de la difunta Alice Drablow, donde se encuentra Eel Marsh House. Sólo se puede llegar a la isla cruzando por el Nine Lives Causeway, la Calzada o Estrecho de las Nueve Vidas, que queda semidescubierto a ciertas horas del día, por un lapso muy breve de tiempo, y el fenómeno carece de regularidad porque puede ser modificado por la presencia de vientos o brumas. Eel Marsh House es literalmente el fin del mundo, una especie de no-lugar en un tiempo y un espacio nebulosos,

ligado a la tierra por el hilo más tenue (que también puede ser leído como un frágil cordón umbilical). En la isla solía haber una abadía, y las ruinas de ésta, el cementerio, la mansión hereditaria, la viuda que llevó una existencia misteriosa durante años en la soledad más extrema, el espectro terrible de Jennet Humfrye que asola el lugar, todos, espacio(s) y personaje(s) hacen de Eel Marsh House un Erebo, un lugar condenado y de los condenados.

Susan Hill crea su isla-abadía-castillo-mansión-cuerpofemeninoatrapadoyestéril con base en la descripción del castillo e islote que constituyen el espacio literario principal del cuento “La cámara sangrienta” (“The Bloody Chamber”), de Angela Carter quien, a su vez, se inspiró en el Mont Saint-Michel de la costa de Normandía. Pero en esta cadena de escenarios extra e intratextuales hay saturaciones semánticas de naturalezas muy variadas. Las tres geografías se pueden asociar, al menos de forma temporal, a la estética de lo sublime, pero Mont Saint-Michel retiene el halo de lo romántico y melancólico. El castillo de Carter, con su naturaleza anfibia, delicada y poderosamente descrita, es un universo donde ocurrieron atrocidades, pero una figura femenina justiciera y reivindicadora lo transforma en un espacio de liberación. En Eel Marsh House no existe la posibilidad de la redención y la influencia perturbadora del espacio, las aguas que lo rodean, y el personaje que lo habita no se restringe a los límites de la isla. De ahí el poder de las aguas como símbolo y vehículo en esta novela.

En realidad, el espacio más importante en la obra no es Eel Marsh House en sí, sino el Estrecho de las Nueve Vidas, el cordón umbilical, el ámbito híbrido donde el elemento tierra apenas se asoma, porque está dominado por el agua. En este caso, se trata de agua de mar, el tipo de agua que Gaston Bachelard, el filósofo de la imaginación material, el teórico de los elementos, considera inferior o corrompida. El agua dulce, en las culturas occidentales, es la dadora de vida; su condición cristalina la convierte, incluso, en símbolo de pureza; mientras que el agua salada es el líquido que ha dejado de ser dulce, que se ha tornado amargo y ya no puede ser fuente de vida: “Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal traba [obstaculiza] una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que

refresca y quita la sed" (Bachelard, 2003: 235). El agua de mar es "un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres" (Bachelard, 2003: 230).

Para Bachelard, el agua dulce, cristalina y en movimiento es el agua viva, el agua que habla, en oposición al agua durmiente, que encuentra la muerte en su horizontalidad, que se torna pesada.[15] Aunque en la novela de Susan Hill el agua salada es agua en movimiento, la suya es una dinámica que devora, es agua que engulle y oculta. No se trata de la tradicional imagen de la cólera del océano, de un mar que brama o ruge, sino de un agua cuya violencia es silente y silencia, un mar cuya guerra contra lo humano tiene lugar debajo de una superficie metálica (Hill, 1983: 57)[16] que no permite ver qué ocurre en lo profundo.

Éste es el elemento donde encontró la muerte el hijo de Jennet Humfrye: las mareas lo devoraron. Nunca sabremos si las aguas eran malignas o se tornaron pérfidas a partir de la muerte del niño, que desata la furia de la madre. Si volvemos a la cosmogonía clásica, en Hesíodo, las Furias son hijas de la Noche, Nix, nacidas de la sangre de la mutilación de Cronos, junto a los Gigantes, sus hermanos (Izzi, 1996: 163). La sangre del niño, sacrificada en las aguas, podría interpretarse como una reformulación o reiteración del derramamiento vinculado al origen mismo de las Erinias. De ahí que las aguas del Estrecho se hayan tornado implacables.

Esta agua amarga, corrompida, se transforma, se traviste en condensación, se torna *bruma* y se desplaza horizontalmente sobre la tierra. Invade el mundo de lo humano con su malignidad corrosiva, de la misma manera en que lo hacen las plagas que sofocan la vida. La novela muestra, igual que en el caso del término *marshes*, una gran riqueza léxica en torno a vocablos relacionados con variantes de la palabra *niebla*: neblina, bruma, calina, etcétera. En inglés, el término más importante en el texto es *sea-frets*, un vapor espeso que se levanta del mar y se desliza hacia la tierra: "Nieblas marítimas. En un minuto se despliegan desde el mar hasta la tierra. Es la naturaleza del lugar. Un minuto puede estar tan claro como un día de junio, pero al otro…" (Hill, 1983: 31).[17] Esta *bruma* es de un espesor tal que el término también tiene la acepción de "velo o venda que tapa los ojos del cuerpo o de la razón; confusión u obscuridad que no deja formar juicio recto de las cosas" (Velázquez, 1985: 423). La etimología latina de *bruma*

nos remite a “solsticio de invierno”, y la etimología de *calina*, nos lleva a “caligo”, “caliginis”, o sea, “oscuridad”. Esta bruma no es una condensación o precipitación que venga de la esfera de lo celeste y descienda hasta el nivel del mar, sino que se levanta de las aguas malignas para confundir, es una extensión de las emanaciones de Tisífone, la furia vengadora.

En uno de los momentos climáticos de la novela, Arthur, a la mitad del Estrecho o Paso de las Nueve Vidas, con el agua hasta las rodillas, escucha el grito desesperado de un niño: se trata de un lamento que no es emitido por las aguas, sino por el ser que fue ahogado en ellas; son aguas opuestas a lo maternal o al líquido amniótico: retienen al infante en lugar de dejarlo ir. En este episodio, el protagonista sufre los efectos de la desorientación a merced del poder cegador y retenedor de las brumas, y el texto muestra, en términos narrativos, su capacidad para modificar, a partir de los sistemas descriptivos, la visión de conjunto (o movimiento generalizante) que, en primera instancia, propició el efecto de lo sublime, hasta llevarnos a lo opuesto: la no-visión, un movimiento particularizante, de vuelta sobre sí mismo, que en este caso equivale a colocar al personaje en el interior de la bruma y las aguas, en dirección a lo submarino o lo que succiona hacia el interior y conduce hasta la oscuridad bajo la superficie.

Lo atmosférico, en términos literarios y meteorológicos, y lo espacial privan sobre las acciones. En *La dama de negro*, las imágenes de la materia son nombradas por la vista y conocidas por la mano, tienen un peso y un corazón, sólo que el último ha sido envenenado.

Arthur Kipps escapa de su terrible aventura, pero pagará un precio por haber estado en contacto con el mal, de la misma manera que el lector paga una cuota y es privado de su tranquilidad al saber que las Furias siguen sueltas en el mundo y pueden descargar su cólera sobre cualquiera. *La dama de negro* es un texto inquietante; en sus páginas, el mal goza de impunidad. La novela plantea, con vigor, la pregunta sobre quiénes somos frente a un mundo de hostilidades constantes, de cara a la noche de la materia donde, para Bachelard, florecen flores negras.

Los entraña(bles)

Desde hace mucho tiempo, la figura del autómata tiene una presencia constante en las literaturas de expresión anglófona y germana, así como en lenguajes artísticos como el plástico y el musical. Y entre los autómatas más populares, se encuentra la criatura del Doctor Frankenstein. Son muchas las obras literarias que han utilizado *Frankenstein* de Mary Shelley como fuente de inspiración. Algunos de estos textos son secuelas de la historia, otros son adaptaciones para un público lector joven, y otros son recreaciones o reescrituras de intenciones y calidades diversas. Entre los autores contemporáneos, menciono aquí de manera breve, dos ejemplos muy distintos entre sí. El primero de ellos es la colección de poemas titulada *Dreaming Frankenstein*, de la escritora escocesa Liz Lochhead, que fue publicada en 1984 en un volumen que también acoge tres colecciones anteriores de la autora, con lo que se convierte en una representación de toda su poesía publicada entre 1967 y 1984. Pero la serie de poemas titulada *Dreaming Frankenstein* es, de manera específica, un ejercicio de reescritura no sólo del texto de Shelley, sino del mito creado a lo largo de más de un siglo, en diversos lenguajes artísticos y en las manifestaciones de la cultura popular. Lochhead se apropia de la experiencia de la pesadilla de Mary para, entre otras cosas, describir el proceso que ella como poeta experimenta durante la concepción de cada obra como un "quedar impregnada", llena del poema que la habita, y al que hay que dar a luz aunque eso implique descoser todas las puntadas que mantenían temporalmente confeccionado al cuerpo. Su versión reviste de humanidad a la creatura, al mismo tiempo que rinde tributo a Boris Karloff, como el actor icónico que se convirtió en el rostro oficial del monstruo. La colección completa, y el último verso del último poema de la misma, insisten en la imagen de una mujer dándose a luz a sí misma.

Otro ejemplo, contemporáneo y más cercano a nuestras coordenadas geográficas y lingüísticas es el de la novela *El año del verano que nunca llegó*, recién publicada en 2015, por el escritor colombiano William Ospina. Se trata de una obra de naturaleza híbrida, a caballo entre lo narrativo y lo ensayístico (cercana a la autoficción), donde el autor recrea la reunión en Villa Diodati como un hito en la historia del romanticismo, explora sus propias obsesiones en relación con la vida y obra de los autores románticos, al mismo tiempo que rinde homenaje al proceso de la concepción y la

escritura del *Frankenstein* de Mary Shelley.

Pero hay otros medios artísticos y de difusión más amplia que también han usado la obra de Shelley. En el caso del cine, son referencia obligada las dos películas del director James Whale, fuertemente influidas por la estética del cine expresionista alemán. La primera de ellas, *Frankenstein* (1931) es muy famosa no sólo por las nuevas técnicas de iluminación que introdujo en el cine que se producía en los Estados Unidos, sino por la selección del actor Boris Karloff para representar el papel de la criatura, imagen que se convirtió en el modelo del monstruo por excelencia. La siguiente obra dirigida por Whale fue *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), que es considerada por muchos críticos como la mejor película de terror de la historia del género. En este caso, la obra parte de la novela de Shelley, pero desarrolla una potencial línea argumental que no se encuentra en la obra de origen. Además, en este caso, el texto fílmico rinde homenaje a la historia de los filmes de horror considerados clásicos hasta ese momento, al mismo tiempo que introduce elementos paródicos con respecto a los mismos. La presencia de los elementos burlescos o absurdos, así como la reelaboración de la figura de la primera creación del doctor Frankenstein como un cristo crucificado por la incomprensión de los humanos hacen que esta recreación del mito provoque en la audiencia reacciones complejas que oscilan entre la risa y el desgarramiento.

Menciono aquí otra película, ahora de la década de los setenta, que suele quedar relegada cuando se habla de las muchas adaptaciones cinematográficas de la novela de Shelley. Me refiero a la producción italo-francesa *Carne para Frankenstein* (*Flesh for Frankenstein*, 1973), dirigida por Paul Morrissey, que fue distribuida en Estados Unidos bajo el título *Andy Warhol’s Frankenstein* (1974). Se trata de una obra excéntrica en muchos sentidos, donde Morrissey aprovecha la familiaridad que las audiencias tenían ya con el “mito Frankenstein” y se concentra en enfatizar el papel de la ciencia como amenaza en complicidad con una clase social privilegiada que ha hecho del cuerpo humano un objeto sometido a la manipulación, sin que ninguna preocupación de orden ético afecte dicho proyecto. En la lectura de la novela que este filme presenta, la criatura es tan deshumanizada como su creador. Lo grotesco y violento de muchas escenas, exacerbado por la producción en 3-D, hizo que la obra fuera

recibida por la crítica, en muchos casos, de forma negativa. Y si a la violencia mencionada agregamos la incorporación de lo burlesco y lo *camp*,[18] la mezcla resultó simplemente incomprensible para una buena parte de los espectadores de la época. Sin embargo, considero importante mencionarla porque no es casualidad que su lanzamiento coincida con la aparición de *El exorcista* (*The Exorcist*), de William Friedkin, también en 1973. Ambas películas pueden ser consideradas el inicio de lo que hoy llamamos el cine *gore*,[19] y la última aquí referida ha tenido un impacto popular y masivo inusitado.

En un contexto más cercano, en términos cronológicos, se encuentra la conocida adaptación llevada a cabo por Kenneth Branagh, con el título *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994), donde el propio Branagh no sólo dirige sino que también interpreta el papel de Víctor Frankenstein, con Robert De Niro como el actor designado para representar a la criatura. Como el título mismo lo ostenta, esta versión pretende ser la más apegada a la novela de Shelley, aunque se introducen varios cambios importantes en la trama; y la recepción de la obra fue muy diversa: algunos espectadores la celebran por su impactante riqueza visual y la presencia de actores de gran talla; otros la acusan de ser bombástica o pretenciosa, así como de tener un *tempo* innecesariamente acelerado que no permite la presencia de silencios o pausas en la acción que recreen las sutilezas filosóficas de la obra de origen.

En una tesitura por completo distinta de las obras referidas hasta ahora, quiero concluir esta lista de ejemplos de adaptaciones cinematográficas de la obra de Shelley con el análisis (ahora sí, en más detalle) de *Edward Scissorhands* o *El joven manos de tijera* (1990), una de las recreaciones que Tim Burton ha realizado del *Frankenstein* de Mary Shelley y de las distintas versiones fílmicas inspiradas en la novela. El director estadounidense adopta de Shelley el postulado de la inocencia sacrificada, pero decide llevarlo a otro contexto. Edward es una recreación del "noble salvaje" en el ámbito de la cultura estadounidense de *Suburbia*;[20] es un adolescente cuyas experiencias vitales se reducen a la orfandad y el encierro en un mundo caracterizado por la imaginería gótica y la estética del cuento de hadas.

En términos de la anécdota, la historia de Edward es la de un muchacho creado por un científico excéntrico, quien muere antes de terminar su obra.

La muerte prematura del padre deja al joven con un cuerpo inacabado: Edward posee, al final de cada brazo, un juego de tijeras extremadamente filosas que su padre planeaba sustituir por manos humanas. Estas navajas son el elemento corporal que, de manera más evidente, impide su asimilación al grupo de los cuerpos aceptados como normales e, irónicamente, son también el instrumento con el cual el joven da forma a sus creaciones: son el obstáculo que impide su contacto con otros humanos y, al mismo tiempo, el vehículo que transforma arbustos y cabelleras en obras de arte (nótese el ambivalente vínculo con la poda topiaria de la que hablaremos en el siguiente capítulo, dedicado a *El resplandor*, de Stephen King).

La obra literaria, plástica y fílmica de Tim Burton está caracterizada por la asimilación de influencias provenientes de la literatura de fantasía, la novela gótica, el cuento de hadas, el *Grand Guignol*, el expresionismo alemán y el cine estadounidense de terror de la segunda mitad del siglo XX. A la mezcla anterior, Burton agrega el ingrediente del humor, el recurso de las inversiones paródicas, la yuxtaposición irreverente de lo solemne con lo cómico y lo mórbido. El resultado es una obra con un alto grado de hibridez genérica que se inscribe de manera plena en la estética de lo posmoderno, caracterizada por la intertextualidad poligenética, la reescritura de obras canónicas y la capacidad para comunicarse con audiencias amplias y diversas. El desdibujamiento de la frontera entre alta cultura y cultura popular favorece el éxito de taquilla, al mismo tiempo que atrae la atención de la crítica especializada y, en ocasiones, provoca la incomodidad de todos los posibles receptores de la obra.

El joven manos de tijera es un perfecto ejemplo de la hibridez genérica a la que me referí en el párrafo anterior. En la dimensión espacial de la cinta se aprecia la recreación de las convenciones tanto del cuento de hadas como de la novela gótica: el castillo “medieval” ruinoso en la cima de la montaña, aislado del resto del mundo. El propio espacio del castillo se subdivide en varios planos: la muralla que lo rodea, el jardín semisalvaje y ascendente que nos remite al bosque de los cuentos de hadas, el otro jardín ya domesticado y el edificio central. Como en toda obra de genealogía gótica, el edificio es una metáfora de las prisiones psicológicas del pasado en las que el personaje principal se encuentra atrapado; así, tendremos que

ascender por la escalera en espiral de la nave central de la mansión para entrar en el mundo íntimo del protagonista: la cámara más alta y escondida de la torre. Es ahí donde encontramos a Edward, entre las cenizas del hueco de una chimenea extinta: como Cenicienta, es un personaje en duelo que llora su orfandad y busca, en la losa fundacional del hogar, la ancestral puerta de comunicación con el inframundo; se refugia en la representación simbólica del calor del hogar. Éste es el espacio donde lo encuentra la vendedora de Avon que decide adoptarlo, elemento de la cultura popular estadounidense que irrumpe en la escena para dislocar el mundo atemporal del cuento de hadas.[21] En la narrativa gótica clásica, el castillo es generalmente una extensión del cuerpo de la damisela en apuros, la joven virginal es asediada por un villano que aspira a poseer su cuerpo como una forma de poseer el castillo y viceversa: la dominación del cuerpo femenino es el vehículo para hacer propios una hacienda y un linaje que no le correspondían. Esta forma de violencia ejercida sobre un cuerpo vulnerable se representa en *El joven manos de tijera* con la intrusión de la vendedora en el espacio más íntimo del personaje, sólo que en esta historia el invasor es mujer, es el estereotipo de la madre de familia de clase media que, con irónicas buenas intenciones, busca proteger al joven desamparado e integrarlo al “cobijo” de la vida familiar en el suburbio estadounidense por excelencia. La inversión de los parámetros masculino/femenino, villano seductor/madre (ingenuamente sofocante) hace del personaje de Peg, la madre putativa, la fuente de lo siniestro, la entrada en la vida en sociedad que, de manera cada vez más angustiante, empujará a Edward a la experimentación del rechazo, la pérdida de la inocencia y el derramamiento de sangre.

En *El joven manos de tijera*, dos espacios mutuamente excluyentes se tocan y, al final, es el castillo, extensión del cuerpo de Edward, el que se verá amenazado por el peso del *establishment*, del mundo de la normalidad convenida. La invasión inicial de la vendedora se convierte en recurso proléptico que anuncia el allanamiento final, con ánimo incendiario, de todos los ciudadanos de *Suburbia*, en una clara recreación de la escena de linchamiento del *Frankenstein* de James Whale.

Edward es adolescente, es decir, un personaje fronterizo entre la infancia y la edad adulta y, en este sentido, también un híbrido. Los sentimientos de

alienación corporal que de manera típica se asocian a esta etapa del desarrollo se ven exacerbados por el hecho de que es un autómata, un ser armado por las manos e instrumentos de un padre que lo engendra por una vía artificial. El rostro, único territorio cubierto de piel que está semiexpuesto a la mirada pública, porta las cicatrices que denuncian su factura humana y las heridas que se autoinflige al intentar tocarse. La palidez extrema y las ojeras pronunciadas nos hablan de una estética decimonónica que encuentra su actualización en otra forma híbrida y se funde con las representaciones corporales de la cultura *punk* y el surrealismo *pop*. La mirada expresa desconcierto y melancolía, una orfandad que va más allá de la ausencia de los padres, que implica la falta de posesión de un código para descifrar el mundo.

Así, al intentar aplicar los términos de Georgieva para la clasificación del niño gótico, nos encontramos con que la figura de Edward representa una intersección de varias categorías, situación que resulta coherente con el ya mencionado grado de hibridez de la obra. En primer lugar, podemos hablar del personaje como "niño puente" entre dos mundos, pero en este caso no se trata del intermediario entre el ámbito de los vivos y el de los muertos (en un sentido literal, al menos), sino entre un presente que se ve a sí mismo como moderno y progresista, como encarnación del *American way of life*,[22] frente al mundo del castillo, que representa un pasado europeo y decadente. Edward es un personaje liminal, como otros niños góticos, pero su función de puente no contribuye a la resolución del conflicto entre las distintas dimensiones. La película obliga al personaje a renunciar a su lugar de origen, que es descrito como "inadecuado" por los habitantes de *Suburbia*, y esta desvinculación y el internamiento en la lógica de un universo que le resulta incomprensible atraen la desgracia sobre Edward, quien se convierte en "niño víctima". El espectador sabe que la entidad híbrida no es el origen del mal, pero su presencia como otredad en *Suburbia* desata o exacerba los elementos destructivos de ese microcosmos, que queda retratado como un territorio de violencia apenas contenida. La intervención de la madre no-natural; la escandalosa contigüidad de los espacios en la arquitectura de *Suburbia* que impide la construcción de una esfera de lo privado en la existencia cotidiana de los personajes; y el sentido de amenaza que Edward suscita por su presencia y comportamiento con otros, contribuyen a que se

le asigne la etiqueta de “monstruoso”, de cuerpo no regulado que tiene que ser abolido. La victimización y, al final, el linchamiento son las expresiones últimas de una violencia que invierte los términos de la lógica tradicional de la literatura y cine de terror. Aquí el presente y su disimulo de toda pulsión que escape del circuito de la “normalidad” son las fuentes del terror y la aniquilación. El presente irrumpe en el pasado para dislocarlo, lo asedia hasta anularlo, en una decisión colectiva de apartar la mirada de todo aquello que remita al origen, lo diverso o lo liminal. La entrañable criatura de Shelley/Burton es, una vez más, orillada a la soledad y la muerte.

Ejercicios

1) La película *Frankenweenie* (Tim Burton, 1984) no es sólo una adaptación de la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, sino también una obra que establece relaciones de naturaleza diversa con varias de las adaptaciones cinematográficas más célebres del texto literario. Para este ejercicio, compara la mencionada obra de Burton, de 1984, con la película *Frankenstein*, de James Whale, de 1931. Pon especial atención a las escenas del filme de Burton que rinden *tributo* al de Whale.

2) Compara las dos películas homónimas, *Frankenweenie*, de Burton: la de 1984 y la de 2012. ¿Consideras que el traslado a un formato con animación *stop-motion* obedece al objetivo de adecuar la obra para un público más joven? ¿Es la animación un recurso suficiente para hacer que la obra sea apta para audiencias jóvenes? ¿Qué otros cambios importantes ocurren entre la primera y la segunda versión? ¿Crees que la segunda versión puede seguir siendo considerada una obra perteneciente al género terror?

3) Susan Hill es autora de otras novelas de terror: *The Mist in the Mirror* (*La niebla en el espejo*, 1992), cercana a *La dama de negro*, por la presencia de lo fantasmagórico, entre otros recursos; y *La señora de Winter* (*Mrs. De Winter*, 1993), una secuela de *Rebecca*, de Daphne du Maurier. Elige una de las obras de Hill mencionadas, y realiza el análisis de la misma en función de alguna famosa historia de fantasmas del siglo XIX inglés.

4) El cine, como lenguaje artístico, cuenta con recursos propios, distintos de los literarios, para narrar. Una de estas estrategias es la música, cuya presencia o ausencia influye en el *tempo* narrativo, en la creación de atmósfera y enfatiza elementos temáticos o de caracterización. Analiza la importancia de la banda sonora compuesta para el filme *La dama de negro* (James Watkins, 2012).

5) Susan Hill es también escritora de literatura policiaca. Sus siete novelas conocidas como la serie “Simon Serrailler”, en honor al nombre del detective que las protagoniza, establecen vasos

comunicantes con su narrativa de terror, no sólo en cuanto a la creación de atmósferas oscuras, sino también en términos de la caracterización y, en algunos casos, incidentes en las tramas. Lee *The Various Haunts of Men* (*Las distintas guaridas de los hombres*, 2004), primera entrega de la colección, y escribe un ensayo sobre las relaciones entre los subgéneros terror y literatura negra, y utiliza una novela de Hill perteneciente a cada variante para ejemplificar tus ideas.

Notas del capítulo

---

1. “Let’s talk of graves, of worms and epitaphs; / Make dust our paper, and with rainy eyes / Write sorrow on the bosom of the earth” (Shakespeare, 2005: 136-137).

2. En 1971, recibió el Somerset Maugham Award, por su novela *Yo soy el rey del castillo* (*I’m the King of the Castle*); en 1972, el Whitbread Novel Award por *El pájaro de la noche* (*The Bird of Night*) y el John Llewellyn Rhys Prize por *El albatros* (*The Albatross*). En 1988, el Nestlé Smarties Book Prize (Gold Award) (6-8 years category) por *Can It Be True?: A Christmas Story* (*¿Podría ser cierto? Una historia de Navidad*). En 2012, le fue otorgada la distinción de Commander of the Order of the British Empire (CBE), por sus servicios en favor de la literatura.

3. “she shares his appreciation of the odd and eccentric, a compassion for the aged, the lonely, and the persecuted and his obsession with violence.”

4. Para un análisis más detallado de las dos vertientes principales del gótico femenino, véase Elaine Showalter, “The Female Gothic” en *Sister’s Choice*.

5. “not only was she extremely pale, even more than a contrast with the blackness of her garments could account for, but the skin and, it seemed, only the thinnest layer of flesh was tautly stretched and strained across her bones, so that it gleamed with a curious, blue-white sheen, and her eyes seemed sunken back into her head.”

6. Ésta es una de las posibles lecturas que la novela propicia, aunque la autora tiene el acierto de mantener la ambigüedad; en la película de Watkins, esta interpretación no sólo se torna literal sino que se exacerba.

7. “as I stared at her, stared until my eyes ached in their sockets, stared in surprise and bewilderment at her presence, now I saw that her face did wear an expression […] a desperate, yearning malevolence; it was as though she were searching for something she wanted, needed —*must have*, more than life itself, and which had been taken from her.”

8. “It was true that the ghastly sounds I had heard through the fog had greatly upset me but far worse was what emanated from and surrounded these things and arose to unsteady me, an atmosphere, a force —I do not exactly know what to call it— of evil and uncleanness, of terror and suffering, of malevolence and bitter anger.”

9. La estación londinense será retomada en la saga de *Harry Potter*, de J.K. Rowling, como un espacio por excelencia de transición entre mundos. Esta colección de libros, si bien es clasificada de forma dominante como un ejemplo de literatura de fantasía, en particular, dentro de la subdivisión “baja fantasía”, es también una obra poblada de elementos tanto del gótico clásico como del terror contemporáneo, con un alcance sorprendente en el imaginario popular contemporáneo.

10. “ghost figures, their mouths and lower faces muffled in scarves and veils and handkerchiefs, but on gaining the temporary safety of some pool of light they became red-eyed and demonic.”

11. “a good wild ruin of an abbey, with a handsome graveyard.”

12. “fine examples of nothing to see.”

13. “fine”, “good” y “handsome”.

14. “They [the marshes] lay silent, still and shining under the November sky and they seemed to stretch in every direction, as far as I could see, and to merge without a break into the waters of the estuary, and the line of the horizon. // My head reeled at the sheer and startling beauty, the wide, bare, openness of it. The sense of space, the vastness of the sky above and on either side made my heart race. I would have traveled a thousand miles to see this. I had never imagined such a place.”

15. Es famoso el análisis que Bachelard hizo de las imágenes del agua en la obra de Poe, donde el agua siempre es durmiente, horizontal o pesada.

16. “the water gleamed like metal.”

17. “Sea-frets, sea-mists. They roll up in a minute from the sea to land across. It’s the nature of the place. One minute it’s clear as a June day, the next…”

18. La definición de *camp* sufrió cambios importantes a lo largo del siglo XX, pero fue incorporada al discurso académico, sobre todo, después de la publicación del famoso ensayo de Susan Sontag titulado “Notes on Camp” (1964), donde la autora lo asocia a términos como artificio, frivolidad, pretensión ingenua vinculada a nociones estéticas de una cierta clase media, excesivo y, en algunas vertientes, como cercano a la idea de afectación o amaneramiento.

19. Para un análisis más detallado de numerosas adaptaciones de *Frankenstein*, así como de la historia y convenciones del cine de terror, véase “Gothic in the Horror Film” en *The Literature of Terror*, de David Punter. El texto plantea un recorrido que inicia con las obras maestras alemanas de la época silente, continúa con el cine estadounidense de 1930 a 1950 y concluye con una revisión de las producciones británicas de las décadas de los sesenta y setenta. Cabe advertir que en este estudio es la primera vez que Punter hace una distinción terminológica entre “gótico” y “terror (*horror*)”. Además, como muchos otros críticos, no menciona *Carne para Frankenstein*, aunque sí dedica la última parte del capítulo a *El exorcista*, pero con una evaluación negativa de la obra, como lo ha reiterado en otras publicaciones.

20. Es decir, de los suburbios de las grandes ciudades.

21. El oficio de vendedora de Avon del personaje femenino también habla de la condición de las mujeres en *Suburbia*, donde la gran mayoría debe cumplir con el papel de ama de casa y cuando, de manera excepcional, alguna de ellas incursiona en el ámbito económico, lo hace sólo por la vía de los oficios considerados “menores” o no profesionalizados, como la madre adoptiva de Edward, o la peluquera del suburbio, quien es la única soltera, intenta seducir al joven inocente y funciona como contrapunto de la figura del “ángel del hogar”.

22. Estilo de vida estadounidense.

IV. De la psique y sus abismos: oscilaciones entre lo sobrenatural y el terror de origen natural

Pensé que había encontrado mi camino hacia el centro del Laberinto Invisible; y había —probablemente— sólo descubierto la entrada.[1]
Neil Gaiman

El escritor estadounidense Stephen King cuenta ya con 54 novelas publicadas en su haber. Se trata de una figura sinónimo de la literatura de terror contemporánea y muchas de sus obras han sido adaptadas al cine, además de tener una amplia influencia en diversos ámbitos de la cultura popular.

The Shining (1977), traducida al español como *El resplandor*, es la tercera novela que el autor publicó y la obra que lo convirtió en el escritor asociado al fenómeno de ventas que hoy es inseparable de su nombre. Además del éxito de la novela como tal, la adaptación cinematográfica de la misma, creada por Stanley Kubrick en 1980, contribuyó a la trascendencia de ambas obras y sigue generando polémica entre los estudiosos de las dos disciplinas, y entre los lectores fieles a King.

Para los fines de la lectura que aquí llevaremos a cabo, la relación entre la obra de King y la de Kubrick presenta un caso de estudio muy interesante, que nos servirá para hablar de otro tipo de obra de terror: la que no depende de lo sobrenatural, de forma exclusiva, para generar el efecto horror o representar miedos ancestrales. Si bien la novela de King recurre a lo sobrenatural como la fuente de alteración del orden en la obra, en el filme de Kubrick, la ambigüedad relacionada con las presencias en teoría extraordinarias en la historia detona lecturas de tipo psicoanalítico, alegórico o de contenido histórico que hacen mucho más compleja la red de interpretaciones posibles del texto, y mucho más amenazador el tema de la locura. Lo monstruoso, en este caso, tiene su origen en la mente humana, y los horrores proyectados en la pantalla obligan al espectador a interactuar con el material fílmico desde una posición de escasa seguridad cognoscitiva.

El resplandor, la novela narrada en tercera persona, cuenta la historia de

Jack Torrance, un escritor en un momento difícil de su carrera. En un intento por recuperar tanto el impulso creativo como la salud y la posibilidad de una vida familiar funcional, Jack consigue trabajo como cuidador de invierno en un aislado hotel en Colorado, el Overlook. Ahí se muda con su familia, compuesta por esposa e hijo de cinco años. La percepción extrasensorial del niño, así como otros sucesos cada vez más violentos en la historia, los llevan a descubrir que están atrapados en un espacio dominado por fuerzas sobrenaturales que reclaman sus vidas, y sólo algunos de los personajes logran escapar, tras el pago de un precio emocional y físico muy alto. Y si bien al inicio de este párrafo mencioné que la novela narra la historia de Jack, el niño gótico de esta obra, Danny, es un niño puente, caracterizado por un don sobrenatural (su resplandor), y figura central de quien dependerá la perpetuación del edificio gótico y sus horrores, o la posible ruptura del ciclo de violencia que, en este caso, se asocia a un patrón masculino e intergeneracional.

La novela explora un número amplio de temas: las relaciones padre-hijo, la (im)posibilidad de lo funcional en el modelo de familia dominante en las sociedades occidentales (heteronormativo), los efectos del aislamiento sobre la mente humana, la angustia relacionada con las crisis creativas, el determinismo en general y la influencia del pasado colectivo e individual en el presente, entre otros. Pero el texto acepta, sin cortapisas, la existencia de lo sobrenatural y la influencia destructiva de las fuerzas venidas de ese otro ámbito sobre la vida cotidiana de los seres humanos. Todos los elementos anteriores, unidos al despliegue abundante de violencia, humana y sobrehumana, y la experiencia de lo horrible en su nivel más epidérmico hacen que, por supuesto, la obra se haya consagrado como un clásico del género del terror u horror contemporáneo.

La peculiar mezcla de lo tradicional (en el sentido de “canónico”) y lo popular (en el sentido tanto sociológico como de género literario) que ocurre en las novelas de King está presente desde los epígrafes de *El resplandor*. El primero y más largo de ellos proviene de “La máscara de la muerte roja” (“The Masque of the Red Death”), de E.A. Poe, un autor que a su vez es difícil de clasificar en la historia literaria, ya que es una figura consagrada del romanticismo estadounidense, al mismo tiempo que uno de los escritores con mayor presencia entre lectores de muchas edades,

generaciones y ámbitos (una vez más, la terminología crítica más conservadora, con sus nociones de canon o "alta cultura" y sus opuestos, nos resulta ineficiente para hablar de muchos de los creadores en el ámbito del terror). El cuento aludido es una historia donde también personajes de condición social privilegiada (como los clientes del hotel Overlook) se refugian en una mansión apartada del mundo, para no sufrir los efectos de una plaga designada como "la muerte roja", y terminan siendo arrasados por los horrores que pretendían ignorar. El personaje central en el texto de Poe es Prince Prospero (la intertextualidad con *La tempestad* (*The Tempest*), de Shakespeare, es inevitable, y asociada a ésta, la idea del aislamiento del mundo), quien podría ser la figura equivalente al fundador del hotel, Derwent, hombre acaudalado y de vínculos sospechosos con una élite que se refugia en el Overlook, en 1945, para participar en un opulento baile de máscaras, donde la decoración del salón incluye la presencia de linternas japonesas importadas para la ocasión, al mismo tiempo que los japoneses del otro lado del mundo están sufriendo los efectos de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. La explosión final en la novela de King, los cuerpos carbonizados que son descritos con lujo de detalle, puede ser interpretada como una representación de los horrores nucleares que se vuelven contra quienes promovieron su uso, o creyeron que podían permanecer inmunes ante la perpetración de un crimen masivo sin par. Esta lectura desde la noción de culpa o responsabilidad colectiva se vincula en el texto con la tragedia individual: en 1945 adquiere materialidad específica el concepto de destrucción mundial y nace, también, Jack Torrance quien, en el presente de la novela, 1975, tiene treinta años, justo el doble de la edad de Tony, la entidad que el texto presenta inicialmente como "amigo imaginario" de Danny, pero que es, casi al final, mostrada como la proyección de un mismo Danny 10 años mayor, o sea, a la edad de 15 años, y como el segundo nombre del mismo personaje, Daniel Antonio Torrance, a la vez que el nombre del abuelo paterno, es decir, el padre de Jack. Así, con un juego de perversas simetrías cronológicas, se vinculan las figuras del abuelo, padre e hijo, ligadas por un patrón de conductas patológicas de abuso físico y psicológico, con la relación, también caracterizada por la violencia orientada al exterminio, entre los Estados Unidos y el Japón de finales de la Segunda Guerra.

Por otro lado, el mismo cuento de Poe citado en el primer epígrafe incluye la idea de que el “mal” no sólo proviene del exterior, sino que el propio Prince Prospero es (o puede ser) la encarnación de la muerte roja. En la novela de King, todos los acontecimientos de carácter paranormal podrían ser el producto de las alucinaciones o franca locura de Jack, desatadas bajo la presión del aislamiento; de no recaer en un alcoholismo recién abandonado; de escribir una obra exitosa; de lidiar con la culpa, en el nivel de un pasado inmediato, de haber sido un padre y un profesor de conductas violentas; así como el retorno de sus memorias de infancia, en el nivel de un pasado más lejano, caracterizadas por el abuso, y que golpean la psique del protagonista con la misma ferocidad con la que es atacado por una avispa, al inicio de la Parte III de la novela (capítulo 14), justo en uno de los pocos momentos de la obra cuando el personaje se sentía optimista respecto a la recuperación de sus poderes creativos. El hotel y las criaturas que lo habitan, incluidos los animales que, en este microcosmos, tienen connotaciones siniestras, parecen contribuir a truncar la posibilidad de que la escritura sea una vía de reconstitución para el protagonista quien, en lugar de seguir creando, se conecta con recuerdos como el de la terrible relación con su padre y entrega ese legado de dolor y veneno al hijo, a quien decide regalar el nido de avispas ya fumigado, pero que funciona como símbolo de una herencia fatal y del daño de proporciones letales que Jack podría infligir sobre Danny: “Iría por la bomba insecticida y, cuando volviera, las avispas serían las sorprendidas. Te pueden picar, pero tú también puedes picarlas. Estaba sinceramente convencido de eso” (King, 2011: 25).[2] El símbolo del avispero se repite al final de la novela, cuando Halloran, el cocinero y posible figura antagónica para el Jack fuera de control, es tentado por lo que queda de maligno en el hotel agonizante, y ese momento de perturbación consiste en revivir en la mente del personaje un recuerdo de infancia vinculado al ataque de unas avispas, que coincide con la idea (y hasta figura plástica) del mal y el dolor anidados en el edificio tanto físico como psíquico. Ésta es otra más de las simetrías que caracterizan la novela en cuestión, y que refuerzan la idea del pasado como fuerza que retorna en el presente de forma insidiosa y brinda una materialidad escalofriantemente humana al origen de la destrucción. Lo monstruoso es, en esta lectura, el fantasma de una infancia lastimada, como

lo fue para Dickens: “Amigos míos, ningún otro fantasma ha acechado la habitación del niño desde que me instalé en ella, ningún otro salvo el fantasma de mi propia infancia, el fantasma de mi propia inocencia, el fantasma de mi propia creencia etérea” (Dickens, 2015: 81).[3]

Para continuar con el análisis de la novela desde las líneas de lectura tendidas por sus paratextos, me enfoco aquí en el segundo epígrafe, que es una cita tomada de un grabado del artista español de los siglos XVIII y XIX, Francisco de Goya y Lucientes, cuya producción ha sido muchas veces descrita como una estética de lo oscuro y grotesco, en la que encontramos la presencia de lo cotidiano y popular, así como los retratos de miembros de la aristocracia con quienes entabló relaciones muy cercanas. Su colección de pinturas “negras” y su amplia producción de grabados sobre temas vinculados con lo sobrenatural o las deformidades de lo social, lo hacen un artista plástico favorito entre los creadores y estudiosos del terror. La cita consignada por King como segundo epígrafe de la novela es presentada en inglés: “The sleep of reason breeds monsters”, y su versión original, en español, es “El sueño de la razón engendra monstruos”. La frase es tan polivalente como la propia obra del pintor. Y, en ese sentido, provoca distintos efectos sobre los lectores que inician o terminan la lectura de la novela que encabeza. En su contexto de origen, la frase puede ser leída como una admonición del pintor, quien se rebelaba contra la tiranía de un enciclopedismo que propugnaba la razón como única y superior facultad humana, principio contra el que también se pronunciaron los escritores de la novela gótica clásica. Pero tanto en Goya como en King, la frase tiene un sentido proléptico (y profético) estremecedor: cuando en el arte o en la vida cotidiana pretendemos explicar las paradojas de la condición humana y la existencia propia sólo a partir de lo racional, terminamos engendrando percepciones distorsionadas de la(s) realidad(es), y nos internamos en laberintos que nos rebasan. Sólo personajes como Halloran y Danny, en quienes existe una peculiar suma de lo realista (racional e inmediato), al mismo tiempo que la presencia admitida (sobre todo en el caso del adulto) de un don que no puede ser explicado bajo los términos de la lógica cotidiana, la capacidad de “resplandecer”, pueden hacer frente a las fuerzas destructivas de la existencia, sean éstas de origen sobrenatural o no. La percepción extrasensorial del niño es tan determinante en su supervivencia

en la trama como su vínculo emocional amoroso y directo con el padre. La escena climática de la novela se ubica en el capítulo 55 (el número es otro juego especular y de simetrías), y es el momento cuando el padre, quien arrastra el *mallet* o mazo de croquet (o de roque, en Estados Unidos) que no sólo es el arma para el filicidio sino también una referencia al bastón de su propio padre, en quien se ha convertido como parte del proceso de ser poseído por el pasado (psicoanalítica o sobrenaturalmente), está a punto de asestar el golpe final sobre Danny. En esa escena, la visión extraordinaria del infante le permite distinguir las fuerzas poseedoras del pasado, el Jack-cosa, de la minúscula porción del Jack-padre que aún está presente en la entidad de múltiples máscaras y discursos que lo amenaza. Lo sobrenatural se alía con la madurez forzada en el niño por las experiencias límite en el Overlook, y Danny produce un discurso adulto de valentía y articulación sobria, al mismo tiempo que besa la mano ensangrentada del padre, para romper el ciclo de violencia y masculinidades enfermas al que parecía estar condenado. Tras semejante experiencia, la voz en tercera persona, focalizada en el niño, narra:

> Danny se quedó inmóvil. No había ningún para escapar a donde no estuviera el Overlook. Lo aceptó de pronto, completamente, sin dolor. Por primera vez en su vida tuvo un pensamiento adulto, un sentimiento de adulto, la esencia de su experiencia en este terrible lugar… una destilación apesadumbrada:
>
> *(Mamá y papá no pueden ayudarme y estoy solo.)*
>
> —Vete —le dijo al extraño ensangrentado que se encontraba frente a él—. Anda, vete de aquí.
>
> Éste se dobló, dejando ver el mango del cuchillo clavado en su espalda. Sus manos volvieron a cerrarse alrededor del mazo de cróquet, pero en vez de apuntarlo hacia Danny, invirtió su dirección, llevando el extremo duro hacia su propio rostro.
>
> Una ráfaga de comprensión invadió a Danny. (King, 2011: 476)[4]

La escena (y el resto de su desenlace) es representativa de la violencia extrema que caracteriza la escritura de Stephen King, en los niveles lingüístico, diegético o conceptual. Pero el uso de un horror desnudo, una estética *gore*, es tan impactante como la figura del niño que permanece de pie, observa la destrucción “a mazazo limpio” de la estructura mortal del padre, y “entiende”. El instante de anagnórisis, que también permite leer la novela como una obra de crecimiento (un *bildungsroman* oscuro), es un

momento de fusión entre lo natural y sobrenatural que hace imposible la separación de dichos ámbitos en la caracterización de Danny, y lo convierte en agente de su salvación, lo mismo que la de su madre y Halloran. Su “resplandor” no significa el adormecimiento de la razón, sino la capacidad de “ver” por la vía de facultades varias, que se une a lo declarado por el tercer epígrafe de la obra: “Resplandecerá cuando resplandezca”,[5] un refrán popular, anónimo, que representa un tipo de saber que también será fundamental para la aceptación de su calidad de “resplandeciente”, y la construcción de una futura identidad adulta que se anuncia en el epílogo de la novela. A partir de ese epílogo, King articulará la secuela de *El resplandor*: la novela titulada *Doctor Sueño* (*Doctor Sleep*), publicada en 2013, y ganadora del premio Bram Stoker, en la categoría de mejor novela del año. Apunto aquí, únicamente, que la palabra “sleep” del epígrafe de Goya extiende sus tentáculos semánticos hasta el mundo de una secuela narrativa publicada 36 años después.

En Danny se acumulan varias de las categorías del niño gótico propuestas por Georgieva y que hemos comentado en apartados anteriores. En este caso, dentro del rubro de las obras literarias y los filmes que presentan una visión relativamente optimista de la infancia, podemos ubicar a Danny en la vertiente tanto de “niño heroico” como en la de “niño puente” o intermediario entre los vivos y los muertos. En ambas subdivisiones se trata de personajes liminales que superan adversidades y, en su condición de supervivientes, están caracterizados por la adquisición de un nuevo tipo de conocimiento y pueden convertirse, incluso, en símbolos de redención (véase Georgieva, 2013: 168-169). Este elemento esperanzador (aunque el niño haya enfrentado experiencias terribles) está presente en el último capítulo (también epílogo) de la novela de King. El hecho de haber sobrevivido, de que el Overlook y sus potencias naturales y sobrenaturales hayan sido exterminadas, el inicio de la aceptación del don sobrenatural como parte de su identidad y la imagen final de la novela que presenta a un Danny atrapando a un pez multicolor, símbolo de la capacidad para nadar contra corriente, permiten al lector imaginar la potencial construcción de un orden que compense, para Danny y Wendy (figura materna), las anomalías del pasado. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica de Kubrick, el director es menos complaciente con la audiencia y, si bien se apega a las

características del niño tanto héroe como puente, hace también un gran énfasis en otro rubro, el del "niño víctima", que en este caso es objeto de agresiones venidas de tres de las cuatro subdivisiones estudiadas por Georgieva: el niño víctima del padre desnaturalizado, el niño víctima de un espacio gótico aterrador y, la tercera, el niño perseguido por monstruos que buscan su aniquilación.

Durante el análisis de la novela, comentamos ya la violencia física y psicológica de las relaciones padre-hijo en la historia, así que revisaré el aspecto espacial y el del niño perseguido por la entidad monstruosa en la obra de Kubrick. La recreación del espacio del Overlook y el paisaje que lo rodea, así como la atmósfera siniestra y cada vez más amenazante es uno de los mayores aciertos de la película. La presencia del laberinto en el jardín, y su reproducción a escala en una maqueta dentro del hotel, con la imagen del padre que observa los corredores del mismo desde un ángulo superior, como un ojo terrible que lo ve todo desde su posición de poder, son símbolos de la trampa en la que el niño ha entrado. Esta lógica de lo laberíntico se reproduce en los recorridos del niño en triciclo por los pasillos del hotel, que parecen reproducirse sin fin, y donde el suelo está cubierto por una alfombra cuyo estampado consiste en un patrón de figuras en fractal, que contribuye a la sensación de vértigo general. En las mismas escenas, la cámara enfocada en picada (*high-angle focus*) y los *travellings* con la cámara ubicada a espaldas del niño refuerzan la idea de que el personaje está siendo observado, todo el tiempo, por el mismo ojo terrible del padre o alguna otra entidad que lo persigue con fines destructivos. Georgieva señala al respecto:

> Las experiencias de la infancia dentro del laberinto del hogar gótico están determinadas por un terror creciente, en buena medida como los *travellings* y los *dolly* [tomas móviles, recorridos] que muestran al niño en su bicicleta pedaleando más y más rápido en los corredores interminables del hotel Overlook en *El resplandor.* Las alusiones al laberinto gótico son numerosas a lo largo del filme; el laberinto está presente afuera del hotel; dentro, en una miniatura, e incluso en los patrones de la alfombra que serpentean infinitamente dentro del gran laberinto de pasillos. La toma desde un helicóptero que abre la película es reflejada posteriormente con el padre parado sobre la miniatura del laberinto de setos. La palabra "overlook" enfatiza la visión aérea que es el principal método de focalización narrativa en el niño dentro desde el inicio de la novela gótica. El mundo gótico es pequeño cuando es visto desde arriba, y es gigante e inabarcable cuando es visto desde dentro.[6]

La percepción inestable de las dimensiones espaciales, lo mismo que la dislocación del tiempo en el microcosmos del Overlook (el reloj de pie de la recepción, el cronómetro del concurso de oratoria del período magisterial de Jack, el cronómetro de la caldera en el subterráneo del hotel) hacen posible la puesta en escena del baile de máscaras del pasado (reiteración pesadillesca), sólo que, en el caso de la versión de Kubrick, el evento original es ubicado en el 4 de julio de 1921, con lo que el cineasta subordina las simetrías cronológicas de la novela y la referencia a la Segunda Guerra, para poner el énfasis en otro tipo de masacre del pasado: la toma de posesión violenta del territorio donde se encuentra el hotel, área que pertenecía a las etnias nativas de la región, y que era una zona sagrada de enterramientos y otros rituales religiosos. Aquí la denuncia se dirige contra una élite que representa la empresa colonizadora y quienes, irónicamente, celebran el Día de la Independencia Nacional, enmascarados.

Comenté unos párrafos antes que Kubrick era más radical en el manejo del desenlace de la obra porque no sólo elimina el epílogo de la novela, sino que en la trama del filme Halloran es asesinado por Jack; el padre terrible muere en el hielo (o nieve) dentro del laberinto de setos, y el color blanco aquí es parte del manejo espléndido del cromatismo en el filme, centrado en los contrastes entre rojo y blanco, reformulaciones del fuego y el hielo, así como de la sangre derramada sobre el “velo” de la inocencia. Además de lo anterior, la obra concluye con una toma cuyo foco se va cerrando hasta centrarse en una fotografía[7] del baile de máscaras, a la que ha sido integrado el rostro de Jack, con lo que se propicia la interpretación de que dicho personaje sobrevivió, y ahora forma parte de las entidades sobrenaturales que continuarán asolando el espacio, sin la posibilidad de la contención de dichas fuerzas. Aunque la obra se caracteriza por una fuerte ambigüedad frente a lo psicológico y lo sobrenatural, el final inclina la balanza hacia un tipo de terror metafísico sin límites.

Reflexiones finales

David Punter, uno de los especialistas más reconocidos en el terreno de los estudios sobre lo gótico y el terror, y uno de los primeros académicos que publicaron estudios importantes sobre la obra de Stephen King, señala que es posible identificar una especie de “trama maestra” en el corpus del autor,

donde las historias suelen ubicarse en “small-town America”[8] y la resolución del conflicto normalmente se alcanza por un proceso de crecimiento o entrada en lo adulto por parte de los personajes, y el desenlace otorga la victoria al bando conocido y familiar, es decir, a “las fuerzas de la ley y el orden” (Punter, 1998: 158).[9] Sin embargo, el mismo crítico apunta que reducir la obra de King a este patrón narrativo es una simplificación que deja fuera varios ejemplos donde las novelas terminan en un estado de cosas en el que no se alcanzó una resolución como tal aunque, en algunos de estos casos, los textos incorporan la presencia del escritor como personaje y como fuerza articuladora (por su vínculo con la creación) que podría brindar orden en el caos presentado por la narrativa. Pero incluso en estos ejemplos, la presencia del escritor es un “jeroglífico complejo” (Punter, 1998: 160). El protagonista de *El resplandor* es un escritor, pero su poder articulador se ve debilitado por su “susceptibilidad a los escritos de otros, a los textos, probablemente del hotel mismo, que llenan el espacio vacío adquirido por un bloqueo intelectual” (Punter, 1998: 160).[10] Este espacio vacío es interpretado por Punter como un vacío en el modelo psicoanalítico de maduración que está presente en muchas de las novelas de King y que, incluso, podría extenderse hasta la figura del autor mismo y explicar así, según Punter, su necesidad frenética de publicar texto tras texto, con secuelas o variantes que se multiplican en un intento desesperado por llenar un vacío sin fin. Aquí valdría la pena aludir a la ya mencionada escena del encuentro con el avispero en el techo del hotel, los vínculos que dicho episodio tiene con las reflexiones de Jack sobre su propia escritura, y el hecho de que el personaje entra en un estado de trance en el que contempla el hueco en el techo y en el interior del avispero durante un período de tiempo que ni él mismo puede medir, una vez que regresa al estado de conciencia.

Para seguir con la lectura de Punter, desde el discurso del psicoanálisis este vacío está vinculado con el “período de latencia”, esa fase temprana del desarrollo humano “donde la naturaleza va en contra de sí misma, en donde el desarrollo está en suspenso y estamos a merced de fuerzas incomprendidas que anteceden e intentan resistir nuestra sumisión ante la ley” (Punter, 1998:160).[11] De ahí la importancia de la palabra, aunque en *El resplandor* nos encontramos, en mi opinión, con que es la articulación

discursiva de Danny, cuando adopta un lenguaje adulto, la que cambia el curso de los acontecimientos (domina sobre las fuerzas irracionales que desposeyeron al padre de la capacidad para la escritura) y posibilita un final orientado hacia la creación de un orden. La palabra está asociada a la idea de origen ("En el principio era el verbo") y, en este sentido, Punter agrega que las obras de King forcejean con la cuestión del origen y "constituyen una serie de confrontaciones con nuestro recuerdo de la escena primigenia, la transgresión de la ley 'original'" (Punter, 1998:160).[12] Pero el mismo psicoanálisis contemporáneo admite que no puede atribuirle una garantía epistemológica de validez a nuestra recuperación de dichos recuerdos que son, más bien, reconstrucciones o, para volver al lenguaje de una crítica textual, constructos. Y aquí es donde me parece que la propuesta de Punter nos acerca a lo que ocurre con los recuerdos infantiles de los principales personajes masculinos de *El resplandor*, Jack y Halloran, sólo que en el contexto de esta historia de terror, las entidades destructivas encarnadas en los revinientes del Overlook, y el propio hotel, que ha sufrido un proceso de personificación, tienen el poder de distorsionar el material de las memorias tempranas de los personajes, de suyo poco confiables, y manipulan la fuerza natural e instintiva de rebelión del período de latencia, para sabotear las reglas del mundo adulto y del contrato social. O la neurosis del personaje central despierta dichas fuerzas, que habían permanecido enterradas o inmovilizadas, como en los procesos de animación y desanimación de los siniestros animales de los arbustos modelados según la tradición topiaria (otro resabio de un pasado vinculado a lo gótico-palaciego), y que aquí pueden leerse como impulsos ligados a lo animal/sexual reprimido y que, en otro momento de su artículo, Punter utiliza para proponer otra acepción del nombre del hotel: "ellos [los animales topiarios] son el límite de lo que el hotel Overlook puede 'pasar por alto' o, usando otro significado de la palabra, estos animales son símbolos de lo que siempre se ha ignorado, de lo que se ha omitido en las ecuaciones de la ley" (Punter, 1998:179),[13] pero que retorna y es sometido en la novela (con un costo humano inmenso); o persiste y volverá, en la obra fílmica, cuyo final puede entonces verse como una declaración de la imposibilidad de reprimir pulsiones primarias o prelingüísticas que reposan en las hondonadas de la psique.

Ejercicios

1) Lee el cuento "El tapiz amarillo" ("The Yellow Wallpaper"), de la escritora estadounidense Charlotte Perkins Gilman. Reflexiona sobre los orígenes del miedo, la locura y sus consecuencias en esta historia. ¿Se trata de un texto representativo del gótico de origen sobrenatural o del gótico u horror de inspiración natural?

2) Analiza el uso del cromatismo en la película *El resplandor*, de Stanley Kubrick. Pon especial atención a la presencia del color rojo y sus distintas posibles interpretaciones.

3) Escribe un ensayo sobre la importancia del motivo del espejo en *El resplandor*, de Stanley Kubrick.

4) Comenta el peso del restablecimiento del orden al final de *El resplandor*, de Stephen King, así como de otras novelas del autor. ¿En qué medida podemos vincular este principio compositivo con el de las novelas de la tradición gótica clásica? ¿Se trata de un rasgo complaciente que vincula la obra con la noción de la literatura popular como escritura que busca satisfacer las expectativas de un grupo lector-consumidor amplio y menos crítico?

5) Lee el cuento "Demon" ("Demonio"), que pertenece a *The Collector of Hearts* (*El coleccionista de corazones*, 1998), de la escritora Joyce Carol Oates. Analiza los recursos formales empleados en el texto y pon atención a la presencia de frases u oraciones muy cortas que crean un ritmo de *staccato*. Reflexiona sobre la importancia de este recurso para crear tensión en la obra y, finalmente, sobre la vinculación entre los recursos formales y las interpretaciones del texto como ejemplo de horror psicológico u horror sobrenatural.

Notas del capítulo

1. “I thought that I had found my way to the center of the Invisible Labyrinth; and I had —perhaps— discovered no more than the entrance.”

2. “He would get it, come back up, and then they would be the ones surprised. You could be stung, but you could also sting back. He believed that sincerely.”

3. “No other ghost has haunted the boy’s room, my friends, since I have occupied it, than the ghost of my own childhood, the ghost of my own innocence, the ghost of my own airy belief”. La referencia proviene del cuento “The Ghost in Master B.’s Room” en *The Haunted House*, uno de los textos más extraños y siniestramente autobiográficos escritos por Charles Dickens. El autor inglés se refiere al “fantasma” de la infancia como el “esqueleto” con el que está condenado a acostarse y levantarse todos los días, su “compañero mortal”. Además de esta coincidencia, en el texto de Dickens el motivo del espejo y sus engañosas duplicidades es central, lo mismo que en las obras de King y Kubrick analizadas en este capítulo. Nótese, por ejemplo, que en el filme, en cada escena donde aparece un fantasma hay un espejo, lo cual promueve la lectura de los espectros como reflejos de una psique atormentada. Sin embargo, en los tres casos aquí comparados, la naturalización de lo sobrenatural no resulta en absoluto tranquilizadora para los lectores.

4. “Danny stood without moving. There was no place he could run where the Overlook was not. He recognized it suddenly, fully, painlessly. For the first time in his life he had an adult thought, and adult feeling, the essence of his experience in this bad place —a sorrowful distillation:

(Mommy and Daddy can’t help me and I’m alone.)

‘Go away,’ he said to the bloody stranger in front of him. ‘Go on. Get out of here.’

It bent over, exposing the knife handle in its back. Its hands closed around the mallet again, but instead of aiming at Danny, it reversed the handle, aiming the hard side of the roque mallet at its own face.

Understanding rushed through Danny.”

5. “It’ll shine when it shines.”

6. “Childhood experiences within the labyrinth of the gothic home are determined by increasing terror, very much like the travelling and dolly shots of the boy on his bike, roaming faster and faster round the endless corridors of the Overlook Hotel in *The Shining*. The references to the gothic labyrinth are numerous throughout the film —it is present outside the hotel, in a miniature form inside, and even on the carpet patterns, endlessly winding within the larger maze of the hallways. The opening plunging helicopter view is later mirrored by the father standing over the miniature hedge maze. The word ‘overlook’ itself stresses the bird’s eye view that is the principal method of narrative focus on the child in the gothic novel from its very onset. The gothic world is small when seen from above and gigantic and unmappable from within” (Georgieva, 2013: 173).

7. Ésta es una fotografía dentro de un total de 21, que cuelgan de la misma pared, con lo que Kubrick sí rescata el recurso de las simetrías, pero no como parte de las duplicaciones en la relación entre los varones de la dinastía Torrance, sino para reforzar la fecha 4 de julio de 1921.

8. Estados Unidos provinciano.

9. “the forces of law and order.”

10. “susceptibility to the writings of others, the texts, perhaps of the hotel itself, which fill up the empty space afforded by writer’s block.” Recordemos aquí el hallazgo del *scrapbook* y otros registros de la historia del hotel que Jack revisa y que lo hacen concebir la idea de escribir una obra

sobre la propia historia del Overlook.

11. “where nature runs counter to nature, where development is in abeyance and we are at the mercy of uncomprehended forces which pre-date and attempt to resist our submission to the law.”

12. “they constitute a series of encounters with our recollection of the primal scene, the ‘originary’ law-breaking.” En el contexto psicoanalítico, la “escena primaria” se refiere al primer atestiguamiento del niño del acto sexual, usualmente llevado a cabo por los padres, aunque la escena también puede ser de apareamiento animal, y el niño se encarga de hacer un desplazamiento hacia el mundo de lo humano.

13. “they [the topiary animals] are the limit of what the Overlook Hotel can ‘overlook’; or, to use a different meaning of the word, they are symbols for what has always been overlooked, that which has been omitted from the equations of the law.”

Conclusiones

El terror y lo híbrido en los géneros populares hoy

La literatura de terror es un género vivo; cuenta con un número muy importante de autores y, al menos en la tradición en lengua inglesa, mantiene una relación de doble vía con el canon o la alta cultura, que promueve el estudio y disfrute de las obras desde más de un posicionamiento: a veces como parte indispensable del desarrollo de estéticas autorizadas, y otras, como parte de una tradición popular que les brinda una maleabilidad que permite que esta escritura mantenga el impulso transgresor que la ha caracterizado desde sus inicios.

El género terror incluye un amplio espectro de obras artísticas y productos o artefactos culturales que rebasan las fronteras tanto de lo literario como de lo fílmico. Su exploración del tema del miedo y los recursos que facilitan la recreación del principio de oscuridad que lo caracterizan se observan en la amplia producción anual de cómics y novelas gráficas, series televisivas, juegos de video, la plástica popular e, incluso, en prácticas sociales vinculadas al vestido, la industria de la moda o la publicidad.

En las manifestaciones culturales de los últimos 40 años, el terror se ha caracterizado por un alto grado de hibridez, por su capacidad para coexistir con otras estéticas. En el caso específico de la literatura y el cine, podemos mencionar muchos ejemplos de obras que incorporan los recursos del terror, aunque su intención dominante no sea la de pertenecer al género. El ejemplo de la relación con la escritura y el cine de ciencia ficción es muy ilustrativo ya que, desde sus inicios, ambos lenguajes artísticos estuvieron vinculados con la tradición gótica clásica y, ahora, con la del terror contemporáneo. La ciencia ficción de los últimos años se ha diversificado en subgéneros propios y también en obras donde sus convenciones se ven vinculadas con las de otros géneros populares. Y en muchos de estos subgéneros, la estética de la oscuridad está presente. Podemos citar como un primer ejemplo el subgénero del *cyberpunk*, que problematiza las relaciones entre tecnología y sociedad, en espacios que con frecuencia correspondieron a lo denominado como el mundo de las distopías postindustriales y donde la tecnología adopta el papel de lo monstruoso en

su vínculo con la deshumanización del sujeto. Este subgénero de la ciencia ficción también está emparentado con las atmósferas de la literatura y cine *noir*, de ahí que nos sirva para representar un tipo de circuito literario y artístico de fertilizaciones múltiples, donde lo híbrido potencializa los alcances de las obras en términos de sus propuestas éticas y estéticas, al mismo tiempo que amplía el número de audiencias que se ven interpeladas por las obras, donde algunos de los ejemplos más conocidos son la novela *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984), de William Gibson, o la película *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, a su vez una adaptación de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), de Philip K. Dick.

Un segundo ejemplo tiene que ver con otras variantes, como el *steampunk*, que a veces es clasificado como subgénero de la ciencia ficción y, en otras ocasiones, como descendiente de la fantasía. En cualquiera de los casos, su incorporación de artefactos tecnológicos propulsados por vapor (o equivalentes anacrónicos) y, en general, una estética inspirada en el mundo de la Inglaterra victoriana o en el del Viejo Oeste estadounidense, al mismo tiempo que las historias pueden ocurrir en escenarios futuros y postapocalípticos, es un peculiar ejercicio creativo que promueve lecturas alternativas de lo que asumimos como la historia del siglo XIX, o visiones del presente y el futuro desde lo que consideramos como la perspectiva de los habitantes del XIX. Su estética retrofuturista facilita la presencia de la anacronía y la ucronía; recontextualiza la tradición de la novela gótica victoriana, al mismo tiempo que desafía uno de sus principios fundamentales: si en las obras clásicas del género el pasado irrumpía y perturbaba la vida de los personajes en el presente, en el *steampunk* el futuro puede perturbar el pasado o deconstruir nuestras lecturas del mismo: sus dislocaciones o superposiciones temporales, en ejemplos como la trilogía *La materia oscura* (*His Dark Materials*), de Philip Pullman, donde el diálogo con la teoría de los mundos posibles (entre otras) hacen que la noción misma de las relaciones entre lo espacial y lo temporal se convierta en tema central de la obra.

Ahora bien, así como ciertas convenciones de lo gótico y el terror se manifiestan al interior de obras de filiación distinta, también contamos con un corpus amplio identificado como terror contemporáneo y/o gótico

posmoderno. En este orden de ideas, las obras publicadas en las últimas décadas son, como en cualquier otro género, de intenciones y calidades diversas, y en ellas lo gótico y el terror encuentran, a veces, continuidad, otras, domesticación y, en muchos casos, una capacidad subversiva, incluso autodirigida. Además de los ejemplos ya analizados a lo largo de este libro, podemos mencionar, en el contexto de la narrativa de finales del XX, obras como la de la escritora inglesa Angela Carter, quien fue pionera de la reescritura feminista de cuentos de hadas desde la estética de lo gótico, con su colección de cuentos *La cámara sangrienta* (*The Bloody Chamber*, 1979), y llevó a cabo una reescritura posmoderna del gótico en novelas como *El doctor Hoffman y las infernales máquinas del deseo* (1972) o *La pasión de la nueva Eva* (*The Passion of New Eve*, 1977). En el mismo contexto inglés se ubica la narrativa de Ian McEwan, sobre todo sus novelas tempranas como *Jardín de cemento* (1978) o *The Comfort of Strangers* (*El placer de los extraños*, 1981), con una perturbadora recreación de las convenciones del gótico urbano. El escritor escocés Iain Banks, quien debutó en la escena literaria con *La fábrica de avispas* (*The Wasp Factory*, 1984), o el irlandés John Banville, cuya reescritura del linaje de los faustos en *Mefisto* (1986) o su melancólica exploración de los abismos de la memoria en *El Mar* (*The Sea*, 2005) también se inscriben en las convenciones de un gótico posmoderno. Y en una escena literaria todavía más cercana en términos cronológicos se ubica Emma Donoghue, con una novela como *La Habitación* (*Room*, 2010), a caballo entre el *thriller* psicológico y lo plenamente gótico; lo mismo que la cuentista Claire Keegan quien, con una obra como *Foster* (*Tres luces*, 2010), confirma su filiación al género y nos entrega personajes en condiciones de aislamiento psicológico estremecedoras.

La escena literaria estadounidense también nos brinda, además de la producción de Rice o de King, la prolífica obra de Joyce Carol Oates, donde libros como *The Collector of Hearts: New Tales of the Grotesque* (1998) es sólo un ejemplo de la obsesión de la autora con el tema de las relaciones familiares como patológicas o asfixiantes, donde la figura del “niño gótico” aparece en la mayor parte de las historias.

Y ya que estamos ubicados en el contexto del continente americano, me parece pertinente hacer referencia a escritores y cineastas latinoamericanos

contemporáneos, quienes también han producido obras de terror vigorosas: la chilena Lina Meruane, con su primer libro, *Las infantas* (1998), se instala en la tradición de la reescritura gótica de cuento de hadas, con una dosis de violencia extrema, lo mismo que el mexicano Jorge Volpi, con *Oscuro bosque oscuro* (2009), donde la aproximación al tema de la Segunda Guerra Mundial se lleva a cabo desde una reescritura de “Hansel y Gretel” que recupera el espacio del bosque (interior y geográfico) como una de las geografías del terror por excelencia.

En el campo de lo cinematográfico, es referencia obligada *Cronos* (1993), de Guillermo del Toro, quien contextualiza la historia de su vampiro en un edificio del centro de la Ciudad de México, fusionando las convenciones clásicas del género, al mismo tiempo que abreva en obras como *Aura*, de Carlos Fuentes, y crea una atmósfera de atemporalidad y decadencia en el corazón de una de las urbes más agitadas del mundo. En 2001, el mismo cineasta dirigió *El espinazo del diablo* y produjo *El orfanato*, de Juan Antonio Bayona, ambas con las figuras del niño víctima y monstruo como personajes eje de las historias. Por último, en la misma tónica de las relaciones familiares siniestras, aludo a *Los otros* (2001), del chileno Alejandro Amenábar, donde el aislamiento de la casa familiar y la figura de la madre terrible recrean la estética del horror victoriano, con una vigencia escalofriante.

Las obras mencionadas en los últimos párrafos son muestra suficiente del vigor de la estética del terror en el contexto artístico contemporáneo, y todas ellas tienen una capacidad extraordinaria para dialogar con los clásicos del género y, al mismo tiempo, establecer con ellos una distancia que nos obliga a leerlos (releerlos) desde otro lugar. También es importante mencionar que la mayoría de las obras seleccionadas han tenido ecos en prácticas sociales diversas, y ésta es una de las muchas razones por las que he insistido en estudiar, a lo largo de este trabajo, lo literario de la mano de lo cinematográfico. El cine es, dentro de los distintos lenguajes artísticos, el más democrático. Sus orígenes lo vinculan, primero que nada, al entretenimiento, derecho que el entusiasta de lo cinematográfico, ecléctico por definición (Laugier, 2012: 1002), reivindica. El aspecto democrático de este lenguaje se manifiesta, también, en su capacidad para convocar audiencias con muy diversos intereses, así como el hecho de que el acto

mismo de “ir al cine” es una actividad colectiva, y que dicha práctica suele acompañarse de comentarios posteriores llevados a cabo en contextos de vida cotidiana, más allá de las instituciones que identificamos como vinculadas a lo académico o la alta cultura. Aun el cine de autor, o el llamado cine de culto, mantienen un vínculo con la audiencia como una entidad colectiva; y el proceso mismo de la creación cinematográfica *es* un acto colectivo en el que participan figuras muy diversas. La producción de una obra cinematográfica, como lo señala Stanley Cavell, moviliza “no sólo al equipo de filmación guiado por su director, sino también, indirectamente, a la comunidad entera de cineastas y todas sus creaciones, ya que los miembros del equipo siempre tienden a participar o han participado en la producción de películas por la comunidad en cuestión”.[1] Esto también nos obliga a considerar aspectos como la autoría desde una lógica distinta de la literaria, donde el proceso de creación está mucho más vinculado a una figura individual todavía hoy rodeada de una mística del genio solitario.

Críticos como Pavel y Laugier señalan, además, que el cine es el antecedente de otras formas de lo audiovisual que ahora tienen un alcance todavía más masivo, como las series televisivas, donde las audiencias han rearticulado la dinámica de lo público y lo privado: mientras que el cine, al menos durante un número importante de años, implicaba la presencia de una colectividad reunida en un cierto espacio oscuro, con la atención puesta de manera simultánea en la pantalla como el único foco luminoso del espacio, las series televisivas crean a su audiencia filtrándose en el espacio de lo privado. Así, la experiencia del consumo de la serie televisiva establece sus propias reglas y condiciones y, en el caso de las series de terror, que han proliferado de forma impresionante, la vivencia del horror se ha trasladado al espacio íntimo, donde puede generar un sentido de lo amenazante de proporciones más inmediatas. *Black Mirror*, *Penny Dreadful* o *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*), cada una con distintas audiencias meta y principios de composición diversos, son ejemplos de la aceptación de la estética de la oscuridad en los espacios cada vez más íntimos de los espectadores, y todas ellas, igual que la literatura gótica clásica o la del terror contemporáneo, propician incursiones en el lado oscuro de la existencia humana que detonan procesos de transformación. Si bien la materialidad del libro, la butaca o, ahora, el sillón de la estancia

familiar, crean una ilusión de seguridad, la exploración a la que nos invita el terror produce cambios en nuestra manera de leer los textos del mundo. En los párrafos finales de *El resplandor*, Halloran le explica a Danny el proceso de pérdida de la inocencia que sufren quienes han visitado el lado no luminoso de la existencia. De la misma manera, el lector o espectador de las obras de terror retorna de su incursión en lo oscuro con la mirada enrojecida, con un conocimiento que es bálsamo y herida a la vez: el precio de aventurarse en lo prohibido y haber entablado un diálogo con el monstruo interior.

Notas

---

1. “not only the film’s team, led by its director, but also, indirectly, the entire community of other filmmakers and all their works, since team members are always likely to participate or to have participated in the making of other films produced by the community in question” (Cavell en Laugier, 2012: 1004).

Bibliografía

ANDERSON, Howard. (1980). “Introduction”. *The Monk* (pp. i-xviv). Londres: Hazell Books.

BACCHILEGA, Cristina. (1997). *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

BACHELARD, Gaston. (2003). *El agua y los sueños*. (Ida Vitale, Trad.). México: FCE.

BALDICK, Chris (ed.). (1993). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press.

BANZHAF, Hajo/ Elisa Hemmerlein. (1995). *Guía de los tarots*. (sin datos del traductor.) Madrid: EDAF.

BANKS, Iain. (1984). *The Wasp Factory: A Novel*. Londres: Macmillan.

BANVILLE, John. (1989). *Mefisto*. Boston: Godine Publisher.

____. (2006). *The Sea*. Nueva York: Vintage Books.

BARKER, Chris. (2012). *Cultural Studies. Theory and Practice*. Londres: SAGE Publications.

BECKFORD, William. (1968). *Vathek*. *Three Gothic Novels*. Peter Fairclough, ed. (pp. 151-255). Harmondsworth: Penguin.

BOTTING, Fred. (1996). *Gothic*. Londres y Nueva York: Routledge.

____. (2008). *Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Londres y Nueva York: Routledge.

BLOOM, Clive. (2000). “Horror Fiction: In Search of a Definition”. En David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic* (pp. 155-166). Oxford y Massachusetts: Blackwell.

BYRON, Glennis (ed.). (2013). *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press.

CARTER, Angela. (1994). *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Nueva York: Penguin.

____. (1996). *The Bloody Chamber*. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres: Vintage.

____. (2000a). *The Magic Toyshop*. Londres: Virago.

____. (2000b). *The Passion of New Eve*. Londres: Virago.

CARROLL, Noël. (2002). "Why Horror?". En Mark Jancovich (ed.), *Horror, The Film Maker* (pp. 33-45). Londres y Nueva York: Routledge.

CHEVALIER, Jean y Alain Cheerbrant. (1993). *Diccionario de los símbolos*. (Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Trads.). Barcelona: Herder.

COPJEC, Joan. (2000). "Vampires, Breast-feeding and Anxiety". En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader* (pp. 52-63). Londres y Nueva York: Routledge.

CREED, Barbara. (2000). "Kristeva, Femininity, Abjection". En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader* (pp. 64-70). Londres y Nueva York: Routledge.

CUDDON, J. A. (1992). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. (1994). Madrid: Espasa Calpe.

DICK, Philip K. (2008). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Nueva York: Ballantine.

DICKENS, Charles. (2015). "The Ghost in Master B.'s Room". En *The Haunted House* (pp. 71-81). Londres: Hesperus.

DONOGHUE, Emma. (2011). *Room*. Nueva York: Back Bay Books/Little, Brown and Company.

ECO, Umberto (ed.). (2007). *Historia de la belleza*. (María Pons Irazazábal, Trad.). Borgaro Torinese: Lumen.

FRANK, Frederick S. (ed.). (2003). "Appendix A". En *The Castle of Otranto. A Gothic Story* and *The Mysterious Mother. A Tragedy* (pp. 257-283). Toronto: Broadview Literary Texts.

FREUD, Sigmund. (2004). "The Uncanny". En David Sandner (ed.), *Fantastic Literature: A Critical Reader* (pp. 74-101). Westport, Connecticut y Londres: Praeger.

GARBER, Frederick. (1981). "Introduction". En *The Italian* (pp. vii-xv). Oxford: Oxford University Press.

GARIBAY, Angel María. (2002). *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa.

GEORGIEVA, Margarita. (2013). *The Gothic Child*. Basingstoke: Palgrave.

GIBSON, William. (1984). *Neuromancer*. Nueva York: Ace.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *et al*. (1996). *El libro de los vampiros* (sin datos del traductor). México: Distribuciones Fontamara.

Guía visual de pintura y arquitectura. (1997). Madrid: El País/Aguilar.

HAGGERTY, George E. (1998). "Anne Rice and the Queering of Culture". *NOVEL: A Forum on Fiction*, *32* (1), 5-18.

HALBERSTAM, Judith. (1995) "Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity". En *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (pp. 1-27). Durham y Londres: Duke University Press.

HILL, Susan. (1983). *The Woman in Black*. Nueva York: Vintage Books.

HODGSON, William Hope. (2009) *The House on the Borderland*. Estados Unidos: Seven Treasures Publications.

HOLMES, Richard. (2013). *The Romantic Poets and their Circle*. Londres: National Portrait Gallery Publications.

HUGHES, William. (2000). "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries". En David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic* (pp. 143-154). Oxford y Massachusetts: Blackwell.

HUTCHEON, Linda. (1991). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres: Routledge.

____. (2004). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.

IZZI, Massimo. (1996). *Diccionario ilustrado de los monstruos* (Marcel-lí Salat y Borja Folch, Trads.). Barcelona: Alejandría.

JACKSON, Rosemary. (1981). "Gothic Tales and Novels". En *Fantasy: The Literature of Subversion* (pp. 95-122). Londres: Methuen.

KEEGAN, Claire. (2010). *Foster*. Londres: Faber and Faber.

KING, Stephen. (2011). *The Shining*. Londres: Hodder.

KRISTEVA, Julia. (2010). *Poderes de la perversión*. (Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Trads.). México: Siglo XXI.

LAUGIER, Sandra. (2012). "Popular Cultures, Ordinary Criticism: A Philosophy of Minor Genres". *MLN*, *127* (5), 997-1012.

LE FANU, Sheridan. (2000). *Uncle Silas*. Harmondsworth: Penguin.

____. (2012). *Carmilla*. Nueva York: CreateSpace Independent Publishing Platform.

LEWIS, Matthew. (2008). *The Monk*. Oxford: Oxford University Press.

LOCHHEAD, Liz. (2003). *Dreaming Frankenstein and Collected Poems 1967-1984*. Edimburgo: Birlinn.

LOVECRAFT, H.P. (2004). *Introduction to Supernatural Horror in Literature*. En David Sandner (ed.), *Fantastic Literature: A Critical Reader* (pp.102-105). Westport, Connecticut y Londres: Praeger.

____. (2009). *The Shadow over Innsmouth*. Estados Unidos: Rising Star Visionary Press.

MATURIN, Charles Robert. (1961). *Melmoth the Wanderer*. Lincoln: University of Nebraska Press.

____. (1988). *Melmoth el errabundo*. (sin datos del traductor). Madrid: Siruela.

MCEWAN, Ian. (2002). *The Comfort of Strangers*. Nueva York: Anchor Books.

____. (2003). *The Cement Garden*. Nueva York: Anchor Books.

MELLOR, Anne K. (1989). *Mary Shelley. Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Nueva York: Routledge.

MERUANE, Lina. (1998). *Las infantas*. Santiago de Chile: Planeta.

MUIR, Kenneth. (1982). “Susan Hill’s Fiction”. En Douglas Jefferson y Graham Martin (eds.), *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle* (pp. 273-285). Nueva York: Open University Press.

OATES, Joyce Carol. (1998). “Demon”. En *The Collector of Hearts* (pp.122-125). Nueva York: Dutton.

OSPINA, William. (2015). *El año del verano que nunca llegó*. Madrid: Random House.

PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.

PIÑEIRO, Aurora. (2011). “Seres inacabados, cosidos o cadavéricos: la estética del cuerpo en la obra de Tim Burton”. En Alba del Pozo y Alba Serrano (eds.), *La piel en la palestra: estudios corporales II* (pp. 43-

48). Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona, EdiUOC.

____. (2001). *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de Maestría en literatura comparada. México: UNAM.

____. (2007). "Los habitantes del laberinto". *Transgóticos: de la literatura al cine* (pp. 9-12). México: LitPop.

____. (2007). "Carson McCullers: una escritura bajo la luz del relámpago". *Transgóticos: de la literatura al cine* (pp. 41-51). México: LitPop.

POE, Edgar Allan. (1980a). "The Fall of the House of Usher". En *The Fall of the House of Usher and Other Tales* (pp. 113-131). Nueva York: Signet Classics.

____. (1980b). "The Masque of the Red Death". En *The Fall of the House of Usher and Other Tales* (pp. 147-153). Nueva York: Signet Classics.

POLIDORI, John William. (1992). *Appendix C:* "The Vampyre: A Tale". *Frankenstein* (pp. 233-255). Hardmonsworth: Penguin Books.

PULLMAN, Philip. (2011). *Northern Lights*. *The Subtle Knife*. *The Amber Spyglass*. *His Dark Materials*. Londres: Everyman's Library.

PRAZ, Mario. (1951). *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press.

____. (1968). "Introductory Essay". En Peter Fairclough, ed. *Three Gothic Novels* (pp.7-34). Harmondsworth: Penguin.

PUNTER, David (ed.). (1980). "Gothic in the Horror Film". En *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (pp. 346-371). Londres/Nueva York: Longman.

____. (1998). "Laws of Recollection and Reconstruction: Stephen King". *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*. (pp. 158-179). Chippenham: Macmillan.

____. (2000). *A Companion to the Gothic*. Oxford/Massachusetts: Blackwell.

PUNTER, David y Glennis Byron. (2004) "Gothic Film". En *The Gothic* (pp. 65-70). Oxford: Blackwell.

QUIRARTE, Vicente. (1996). *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*. México: Verdehalago.

RADCLIFFE, Ann. (1826). *On the Supernatural in Poetry*. *The Gothic Experience Page*. Disponible en: academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe1.html.

____. (1980). *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press.

____. (1981). *The Italian*. Oxford: Oxford University Press.

RICE, Anne. (2014a). *Interview with the Vampire*. Londres: Sphere.

____. (2014b). *The Queen of the Damned*. Londres: Sphere.

____. (2014c). *The Vampire Lestat*. Londres: Sphere.

ROWLING, J.K. (2013). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Nueva York: Scholastic.

RUOTOLO, Christine *et al*. "Terror and Horror". *The Gothic: Materials for Study. A Hypertext Anthology for ENEC 981: The Novel of Sensibility*. Disponible en: graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/title.html

SAGE, Victor. (1992). *The Gothick Novel*. Basingstoke: MacMillan.

SANTAULÀRIA, Isabel. (2008). "Un estudio en negro. La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad". En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 65-107). Barcelona: Edicions UAB.

SHELLEY, Mary. (1992). *Frankenstein*. Hardmonsworth: Penguin.

____. (1985). "The Mortal Immortal". *The Norton Anthology of Literature by Women* (pp. 241-252). Nueva York: Norton.

SHAKESPEARE, William. (2005). *Apuntes sobre Ricardo II* (Martín Casilla de Alba, Trad.) (pp. 136-137). México: El Globo Rojo.

SHOWALTER, Elaine. (1991). "The Female Gothic". En *Sister's Choice* (pp. 127-139). Gloucestershire: Clarendon Press.

SILVESTRE, Colette H. (1994). *ABC del Tarot*. (sin datos del traductor). Gerona: Tikal Ediciones.

SPOONER, Catherine. (2006). "Introduction: Reviving Gothic". En *Contemporary Gothic* (pp. 7-30). Londres: Reaktion Books.

STOKER, Bram. (1981). *Dracula*. Nueva York: Bantam Books.

TIBBETTS, John C. (2011). "Postmodern Gothic". *The Gothic Imagination. Conversations on Fantasy, Horror, and Science Fiction in the Media* (pp. 283-358). Nueva York: Palgrave Macmillan.

TUDOR, Andrew. (2002). "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular

Genre”. En Mark Jancovich (ed.), *Horror, The Film Reader* (pp. 47-55). Londres y Nueva York: Routledge.

VARMA, Devendra P. (1987). *The Gothic Flame*. Londres: The Scarecrow Press.

VASARI, Giorgio. (2011). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. (Mercedes Fernández García, Trad.). Madrid: Cátedra.

VELÁZQUEZ DE LA CADENA, Mariano *et al*. (1985). *New Revised Velázquez Spanish and English Dictionary*. Nueva Jersey: New Century Publishers.

VOLPI, Jorge. (2009). *Oscuro bosque oscuro*. Oaxaca: Almadía.

WALPOLE, Horace. (1963). *The Castle of Otranto*. Nueva York: Macmillan.

____. (2008). *El castillo de Otranto*. (José Luis Moreno Ruiz, Trad.). Madrid: Valdemar.

WYNNE-Davies, Marion (ed.). (1992). *Guide to English Literature*. Nueva York: Macmillan General Reference.

WISKER, Gina. (2000). “Love Bites: Contemporary Women’s Vampire Fictions”. En David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic* (167-179). Oxford y Massachusetts: Blackwell.

Filmografía

ABRAHAMSON, Lenny (dir.). (2015). *Room*. Irlanda/Canadá: Element Pictures/No Trace Camping.

AMENÁBAR, Alejandro (dir.). (2001). *Los otros*. Estados Unidos/España: Cruise-Wagner Productions/Sogecine/Las Producciones del Escorpión.

ASCHER, Rodney (dir.). (2012). *Room 237*. Estados Unidos: Highland Park Classics.

BAYONA, Juan Antonio (dir.). (2007). *El orfanato*. España: Está vivo! Laboratorio de Nuevos Talentos/Grupo Rodar/Rodar y Rodar Cine y Televisión/Telecinco Cinema/Telecinco/Televisió de Catalunya (TV3)/ Warner Bros./ Wild Bunch.

BIRKIN, Andrew (dir.). (1993). *The Cement Garden*. Francia/Alemania/Reino Unido: Laurentic Film Productions/Neue Constantin Films/Torii Production.

BRANAGH, Kenneth (dir.). (1994). *Mary Shelley's Frankenstein*. Estados Unidos/Japón: TriStar Pictures/Japan Satellite Broadcasting (JSB)/IndieProd Company Productions.

BURTON, Tim (dir.). (1990). *Edward Scissorhands*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

____. (2012). *Frankenweenie*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

COPPOLA, Francis Ford (dir.). (1992). *Bram Stoker's Dracula*. Estados Unidos: American ZoeTrope/Columbia Pictures Corporation/Osiris Films.

DEL TORO, Guillermo (dir.). (1993). *Cronos*. México: CNCAIMC/Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Grupo Del Toro.

____. (2001). *El espinazo del diablo*. España/México/Francia/Argentina: El Deseo/Tequila Gang/SogePaq/ Canal + España/Anhelo Producciones.

JACKSON, Peter (dir.). (1994). *Heavenly Creatures*. Nueva Zelanda/Alemania: WingNut Films/Fontana Productions/New Zealand Film Commission.

JORDAN, Neil (dir.). (1994). *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*. Estados Unidos: Geffen Pictures/Warner Bros./Gemini

Film.

MORRISSEY, Paul y Antoni Margheriti, (dirs.). (1973). *Flesh for Frankenstein*. Estados Unidos/Italia/Francia: Compagnia Cinematografica Champion/Braunsberg Productions/Carlo Ponti Cinematografica.

MURNAU, F.W. (dir.). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Alemania: Jofa-Atelier Company/Berlin-Johannisthal/Prana-Film GmbH.

SCOTT, Ridley (dir.). (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos/Hong Kong/Reino Unido: The Ladd Company/The Shaw Brothers/Warner Bros.

SCHRADER, Paul (dir.). (1990). *The Comfort of Strangers*. Estados Unidos/Italia/Reino Unido: Erre Produzioni/The Rank Organisation/Reteitalia.

WATKINS, James (dir.). (2012). *The Woman in Black.* Reino Unido/Canadá/Suecia: Alliance Films/Cross Creek Pictures.

WHALE, James (dir.). (1931). *Frankenstein*. James Whale, dir. Estados Unidos: Universal Pictures.

____. (1935). *Bride of Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.


BONILLA
ARTIGAS
EDITORES



Colección
GEN
POP